Зингерман Б. И. **Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй** / Отвеств. ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1979. 392 с.

*От автора* 5 [Читать](#_Toc349251244)

Введение 9 [Читать](#_Toc349251245)

1. Водевили Чехова 50 [Читать](#_Toc349251246)

2. Время в пьесах Чехова 84 [Читать](#_Toc349251247)

3. О театре Стриндберга 148 [Читать](#_Toc349251248)

4. Ибсен, Метерлинк. Пиранделло. К проблеме отчуждения личности в драме XX в. 183 [Читать](#_Toc349251250)

5. Случай «Трехгрошовой оперы». У истоков эпического театра 218 [Читать](#_Toc349251251)

6. Перед заходом солнца. История одной драмы 268 [Читать](#_Toc349251252)

7. Театр и эстетика Гарсиа Лорки 310 [Читать](#_Toc349251253)

8. К проблеме характера в пьесах Ануя 352 [Читать](#_Toc349251254)

# **{****5}** От автора

*В монографических очерках, предлагаемых вниманию читателя, исследуется творчество девяти крупных драматургов XX века. Некоторые из них начали писать в прошлом столетии, другие — после первой мировой войны. Все стали репертуарными авторами и оказали прямое влияние на сценическое искусство.*

*Книга посвящена писателям, действующим в условиях буржуазного общества и так или иначе близким новаторскому опыту и демократическим традициям «новой драмы», которая формируется на рубеже веков как часть общеевропейского движения Свободных, Независимых, Общедоступных театров. И в этих пределах картина, нарисованная автором, неизбежно остается фрагментарной: рассматривается не весь круг авторов новой драмы и не все творчество того или иного драматурга, а определенная историко-теоретическая проблема, связанная с его пьесами. В отдельных очерках разбирается только одна пьеса — «Перед заходом солнца» Гауптмана или «Трехгрошовая опера» Брехта. Во Введении дается сжатая характеристика европейских и американских драматургов, о которых не говорится в монографических главах книги. (Таким образом, автор достаточно далек от мысли воссоздать полную картину развития современной драмы. Этого не позволяет сделать материал книги, тема которой — новая драма рубежа веков и судьба ее традиций в западноевропейском театре 20 – 30‑х годов.)*

*Различные аспекты исследования пересекаются в одной точке: в книге рассмотрена проблема поведения человека и проблема драматического действия — в той мере, в какой оно определяется характером поведения сценических персонажей.*

{6} *Поведение действующих лиц — их активность или, напротив, пассивность перед лицом обращенных к ним требований жизни — открывает нам прямой доступ к общественно-исторической ситуации, которая отражена в пьесе. Например, мечты чеховских героев, их тоска по лучшей жизни, постоянная готовность к переменам, которые должны произойти в окружающей жизни, умение «быть начеку» объясняют современную Чехову эпоху — она была и безвременьем, и кануном важных исторических событий. Драматургия Пиранделло — в которой показано, как личность превращается в театральный персонаж, как исчезает лицо под маской, надетой из чувства неуверенности в себе, в силу внешней необходимости, требующей не отличаться от других, вести себя согласно своей общественной роли, и как мучительно, как безуспешно человек борется с маской, пытаясь вернуть себе лицо, — помогает нам понять историю Италии предфашистских и фашистских лет. Непоследовательный, двусмысленный, пронизанный романтикой и цинизмом, агрессивный и уклончивый образ действий брехтовских героев соответствует противоречивому, динамичному духу 20 – 30‑х годов. Ощущение неустойчивости исторической ситуации характерно и для многих французских пьес 30‑х годов — то «черных», то «розовых»; противоположным стремлениям времени соответствует деление драматических персонажей на непримиримых максималистов и соглашателей, людей компромисса. Трагическая напряженность героев Гарсиа Лорки, объятых странной, непонятной для них самих тревогой, рвущих путы традиционного быта и давних деспотических установлений, открывает нам глубокие, невидимые для посторонних глаз процессы в истории испанского народа, который двигался в это время к своим роковым рубежам.*

*Меняющийся от автора к автору образ действий театральных героев дает представление о периодах современной* {7} *истории, при том что разные театральные авторы улавливают различные тенденции своего времени и дают ему различную оценку в зависимости от своего жизненного опыта и социальных пристрастий. У Ибсена, Чехова, Лорки или Брехта запечатлены общественные настроения, характерные для определенного — достаточно, впрочем, широкого — слоя людей, живущих в определенное время, в определенной стране. Вместе с тем в пьесах этих драматургов предуказаны драматические коллизии, которым еще предстояло развиться и обнаружить свое широкое, длительное, отнюдь не преходящее значение. «Доктор Стокман», «Вишневый сад», «Трехгрошовая опера» или «Дом Бернарды Альбы» воспринимаются нами в своем пророческом смысле.*

*В общем, исследуется развитие исторической ситуации, когда человек должен бороться с самим собой — со своим послушанием, своим покорством или своим заносчивым легкомысленным индивидуализмом — и с враждебной ему жестокосердной необходимостью, воплощенной то в вязкой, косной мещанской обыденности, то в противных человеку, реющих над ним общественных и политических силах. Каждый раз заново решается один и тот же вопрос: может ли драматический герой постоять за себя, защитить свою честь, свои вольности — свободу действий.*

*А с другой стороны, поведение драматических персонажей влияет на структуру драмы — ее композицию, ритм, диалог. Легко установить, например, соответствие между поведением человека в данной пьесе и выраженной в ней концепцией времени. У Ибсена затрудненный образ действий театральных героев в большой мере определяется мрачным, отягощающим влиянием прошлого; у Чехова действующие лица возлагают надежды на будущее, тем самым уменьшается давление находящейся перед нашими глазами безрадостной жизненной ситуации, она становится легче и прозрачнее. Пьесы* {8} *Стриндберга носят замкнутый характер не только потому, что они ограничены комнатным пространством, в котором борются двое — одинокие, навсегда связанные друг с другом, но и потому, что его герои, захваченные до умопомрачения своею бесцельной и неутихающей враждой, уже не помнят себя — своего прошлого и не имеют шансов на будущее. Стиснутые в пространстве и времени, они изживают свою злосчастную жизнь как бесконечно длящееся настоящее — крайне однообразное и крайне неустойчивое, распавшееся на отдельные мгновения, молниеносно вспыхивающие и гаснущие. В театре Лорки действие сгущено до предела и движется вперед мерными, пульсирующими, как кровь, трагическими ритмами — потому что его герои не хотят больше терпеть и идут на обострение, чтобы дать волю обуревающим их страстям, бросить вызов судьбе, встретиться с нею лицом к лицу. Широкий, эпический разворот событий в театре Брехта определяется осознанной зависимостью между линией поведения маленького человека и судьбами большого мира истории.*

*Таким образом, проблема поведения человека (и близлежащая проблема драматического действия) оказывается пограничной между формой и содержанием; с точки зрения поведения человека хорошо просматривается и идейный смысл драмы, и ее художественная структура.*

*Эта книга возникла из потребности понять современный театр. Логика исследования уводила назад шаг за шагом, вплоть до новой драмы — первоначального рубежа театра XX века. События нынешней общественной и художественной жизни влияли на умонастроения автора и бросали неизбежный отблеск на недавнее прошлое, открывая в нем новые черты, высвечивая одни фигуры, уводя в тень другие…*

# **{****9}** Введение

В старой театральной системе, возникшей в эпоху Возрождения, господствовало представление о суверенных правах и безграничных возможностях личности. Деятельный индивидуализм составляет главный пафос и движущую силу ренессансной драмы. В пьесах Шекспира и Лопе де Вега человек сознает себя уже не средством для достижения неких внеличных корпоративных целей, как это было во времена средневековья, но конечной целью исторического развития, венцом вселенной. Вместе с тем уже в первоначальном своем формировании ренессансная драма запечатлела противоречивую природу буржуазного общества, в котором субъективные намерения и стремления одного человека, чтобы быть удовлетворенными, должны нарушить интересы других людей. Битва противоположно направленных целей и страстей, за которыми стоят антагонистические исторические силы, становится основным содержанием драмы нового времени. Определяя главные черты ренессансной театральной системы, Гегель писал: «Цель и содержание действия оказываются драматическими лишь постольку, поскольку цель своей определенностью в других индивидах вызывает другие противоположные цели и страсти»[[1]](#footnote-2). Гегель замечает также, что «духовные силы… выступают в области драмы, как пафос индивидов, стоящих *друг против друга*»[[2]](#footnote-3). В этих словах, собственно, и раскрывается сущность ренессансной театральной системы. Она возникла в эпоху, когда люди, осознавшие свои права, возможности и цели, окрыленные своею свободной волей, должны были стать «друг против друга» и добиваться удовлетворения своих интересов в борьбе с другими людьми, столь же правомочными. В дальнейшем развитии ренессансной театральной системы возможности героя все более сужаются. Во второй половине XIX в. противоречие между несвободным существованием человека и действенной природой драмы становится особенно очевидным. Оказалось, что и в новых {10} исторических условиях, в победившем буржуазном обществе личность — тоже лишь средство, а не цель прогресса, что она все больше попадает под гнет вовне лежащих всевластных общественных сил. Под угрозой оказался принцип индивидуализма, основополагающий для драмы Ренессанса и барокко. В последние десятилетия XIX в. предпринимаются настойчивые попытки привести европейское театральное искусство в соответствие с новым историческим временем. Решительные перемены назревают в различных областях художественного творчества. В драме новые веяния выразились наиболее глубоко, потому что нигде, как в драме, противоречие между подневольным, урезанным, «овеществленным» существованием человека и природой данного вида искусства не сказалось так губительно и резко.

Поскольку в драме нового времени, как она определилась еще в эпоху Возрождения, господствовал принцип индивидуальной свободы, поскольку героем ее был человек, отчетливо осознавший свои цели и возможности, способный к самостоятельным и активным действиям, поскольку с самого начала предполагалось наличие индивидуального пафоса и индивидов, обладающих характером, умеющих постоять за себя, за свои права, постольку же — с утратой этих возможностей и этих человеческих качеств — самое существование драмы поставлено было под сомнение. Ограниченный в своих действиях буржуазный человек XIX в. все меньше годился на роль театрального героя. Применяясь к своим зрителям и своим персонажам, драматурги-профессионалы постепенно преобразуют ренессансную театральную систему в канон «хорошо сделанной пьесы».

(По-иному обстояло дело в России, где еще предстояло решить задачи буржуазно-демократической революции. Драма развивается здесь в общем русле с большой реалистической литературой, ее поэтическими и повествовательными жанрами. Многие русские драматурги: Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Толстой, Чехов — прозаики или поэты. Прошлый век — от Грибоедова до Островского — время расцвета классической русской драмы, она составила основу национального репертуара и сформировала облик русского актера. Совершая свою театральную реформу, борясь с оскудением и опошлением репертуара, Чехов мог опереться {11} на традицию недавних предшественников. Этой возможности были лишены его современники — западные реформаторы театра, что, как известно, создало для них особые трудности и имело немаловажные последствия.) Разрыв между традиционной театральной системой и буржуазными формами жизни в последней половине XIX в. становится настолько очевидным, что, кажется, грозит гибелью театральному искусству. После эпохи романтизма современная драма на Западе перестает играть сколько-нибудь существенную роль в духовной жизни общества. Изделия драматических авторов этого времени по своему значению и художественным достоинствам, как правило, не могут быть сопоставлены с произведениями живописи или литературы. Театр все дальше отходит от жизни, замыкаясь в искусственном, условном мире, застывая в своих традиционных формах, становясь добычей авторов, сочиняющих не драматическую литературу, а так называемый «репертуар».

Возникает потребность в новых героях и новой — не индивидуалистической — драме.

В новой драме, созданной на рубеже веков, герои обычно располагаются не как раньше, не «друг против друга», а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью. По целому ряду причин их поступки лишаются прежней определенности, которую Гегель считал обязательной для драматического персонажа, и, соответственно, далеко не всегда вызывают должную — противоположно направленную — реакцию у других действующих лиц.

В последние десятилетия XIX в., после Коммуны, в Европе появляется плеяда театральных деятелей, которые составляют демократическую оппозицию буржуазному обществу и буржуазному театру, отданному во власть драмоделов, авторов коммерческой, «хорошо сделанной пьесы» с ее штампами, уклоном в водевиль и мелодраму, псевдопроблемностью и псевдореализмом, с ее поверхностным, потребительским отношением к жизни. Так называемые драматурги-профессионалы — ремесленники и корыстолюбцы, завладевшие сценическими подмостками, превратившие театр, по словам Золя, в «пустыню посредственности», — настойчиво уводят актеров и публику от окружающей действительности — ее живых человеческих типов, реальных противоречий, {12} скрытых, глубоко лежащих драм. Драматические авторы конца века, принадлежащие кругу новой драмы, — новаторы, изгои, бунтари, как Треплев в чеховской «Чайке», — восстают против рутинных театральных приемов, которые превращают сцену в «картонный», по презрительному выражению Золя, искусственный, условный мир, где нет места поэзии и правде. «… По-моему, — говорит Костя Треплев, — современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью».

Авторы новой драмы оказались в положении обоюдоостром: они борются с ремесленными штампами современной «хорошо сделанной пьесы» и противопоставляют свои произведения всей индивидуалистической ренессансной театральной системе, полагая, что она не соответствует больше современной жизни[[3]](#footnote-4).

{13} Чехов высмеивает традиционные театральные страсти и традиционную борьбу личных интересов в своих водевилях; сочиняя «Чайку», он пишет своим корреспондентам, что страшно врет против условий сцены, что у него вышла повесть, а не драма.

Стриндберг в предисловии к «Фрекен Юлии», в программной статье «О современной драме и о современном театре», дает подробный исторический анализ прошлых театральных систем и показывает, что они связаны с давно утраченным типом сценического зрелища, проникнутого ритуальным общегосударственным духом, в то время как современный театр тяготеет к будничной сфере жизни — к строгости выразительных средств и интимному общению с публикой.

Метерлинк в трактате «Сокровище смиренных» противополагает исключительным коллизиям, характерным для «Отелло» или «Разбойников», трагизм повседневной жизни.

Бернард Шоу в своих критических статьях — впрочем, как и Лев Толстой, чья пьеса «Власть тьмы» принесла широкую известность Свободному театру Антуана, — ополчается против шекспировских канонов европейской сцены.

Новая драма возникает как часть общеевропейского обновительного движения Свободного (Франция, Германия), Независимого (Англия), Художественного Общедоступного (Россия) театра.

Первые сокрушительные удары по цитадели старого театра — долгие годы она казалась неприступной — нанес еще в 70‑е годы прошлого века Эмиль Золя. Затем пришла пора совместных действий драматургов и режиссеров. Триумфом нового театрального движения стала постановка «Чайки» в Московском Художественном театре (1898), а знаменем и предтечей — Генрик Ибсен.

У Ибсена, который занимает промежуточное положение между старой и новой театральной системой, показаны обаяние, героика и обреченность принятого прежде образа действий. Главные драматические персонажи в его пьесах сплошь и рядом борются по-старому, в духе традиционного индивидуализма, но окружающие их люди, показанные по-новому, умеряют их самонадеянные намерения и указывают истинные границы, в которых человеку положено жить и действовать. И у более {14} поздних авторов, по-разному развивающих традицию ибсенизма, проблема поведения героя и степень его нравственной свободы определяются главным образом взаимоотношением со средой. Имеются в виду и пьесы, так или иначе близкие натурализму, и драматические произведения совсем иной ориентации (Ануй, Лорка). В драме Ибсена окружающая среда персонифицируется и в одном, и в другом, и в третьем герое, у Гауптмана предстает прежде всего как затхлый патриархальный уклад, у Чехова она оттеснена за кулисы и конкретно не олицетворена, сказываясь в общей атмосфере драматического действия. У Метерлинка трагизм повседневной жизни воплощен в таинственном и неумолимом Роке, превращающем людей в марионеток. Традиционный индивидуалистический образ действий в новой драме, созданной на рубеже XIX и XX вв., терпит крах и потому, что герои сталкиваются со средой — пошлой, черствой обыденщиной, и потому, что они сами не уверены больше в своем праве. Чем дальше, тем меньше в их действиях определенности целей и страстей.

Герои Ибсена ведут себя в этом смысле более решительно, но порою и более традиционно, чем герои Гауптмана и уж тем более Чехова. Тем очевиднее становится устарелость индивидуалистического образа действий; чем дальше, тем больше этот романтический — как он теперь воспринимается — образ действий изживает себя, обнаруживая свою неэффективность и свои нравственные изъяны. Впрочем, было бы наивно полагать, что одна сфера жизни изображена у Ибсена по-новому, а другая — по-старому и что у норвежского драматурга таким образом не было достаточно цельного художественного метода. И у главных героев Ибсена, показанных, казалось бы, более традиционно, легко обнаружить черты, несомненно свидетельствующие об их принадлежности новой драме. Именно у Ибсена драматический герой, намеревающийся действовать самостоятельно и определенно во имя достижения неких практических целей, осознает себя «отдельным» — чуть не преступником — «индивидуалистом», а всех окружающих — сплоченным большинством, противостоящей ему средой, которая оказывает на него постоянное давление и которой он должен дать отпор. Люди у Ибсена осознают, что в мире господствует суровая необходимость, {15} поэтому свои собственные самостоятельные действия они воспринимают как борьбу за свободу личности. Современников в его героях привлекала именно эта воля к свободе — наперекор давящей, изнурительной необходимости, вопреки сплоченному большинству. Таким образом, индивидуализм у Ибсена не только остаточное явление, следствие старомодного и неуклюжего образа действий. Герой собирается действовать по-старому, казалось бы, в своих собственных практических интересах, но свой традиционный образ действий он оценивает по-новому — как выполнение некоего высшего нравственного долга, требующего отнестись к себе ответственно и превратить свою жизнь в освободительный акт, построить ее согласно собственным, а не навязанным извне моральным представлениям. Он относится отчужденно и осознанно к окружающей среде, к господствующей в мире необходимости и к себе самому, пытаясь организовать свои душевные силы в соответствии с поставленным над собою нравственным долгом — со своим стремлением к свободе. Отсюда между прочим жесткая напряженная тяжеловесность пьес норвежского драматурга.

Как у Шекспира трагические протагонисты еще сохраняют черты героев эпоса, так у Ибсена современные драматические герои чем-то похожи на героев ренессансной драмы.

У Чехова традиционный образ действий, основанный на конфликте между героями в борьбе за практически определенные цели, достоин лишь водевильного жанра. В главных чеховских пьесах об этом образе действий и речи нет, к нему прибегают лишь отдельные персонажи, и они воспринимаются нами как уродливое исключение — люди, которые случайно, обманным путем затесались в число главных действующих лиц. Индивидуалистический характер поведения, полнейшая убежденность в своем праве у Чехова типичны лишь для водевильных персонажей: такого рода традиционное поведение — как финансовые притязания оголтелой Мерчуткиной или баталии жениха и невесты, помещика и помещицы, из-за спорной межи и сравнительных достоинств принадлежащих им охотничьих собак — нельзя воспринимать серьезно, о нем можно говорить лишь в шутливом тоне.

{16} Новое отношение к традиционному способу жить и действовать выразил в форме парадокса Метерлинк: «Я восхищаюсь Отелло, но мне не кажется, что он живет высшей повседневной жизнью, как Гамлет, у которого есть время жить, потому что он не действует»[[4]](#footnote-5). У Метерлинка в условной поэтической форме показан трагизм повседневной жизни — главный объект исследования в новой драме. В его символистских пьесах человек стоит лицом к лицу с таинственными, неведомыми силами, один на один с непостижимой и жуткой необходимостью. Человек с его дружелюбием, с его мечтами и надеждами у Метерлинка — игрушка в руках судьбы. Бельгийский драматург создал театр неподвижности и театр паузы, театр, в котором истинная содержательная жизнь протекает вне и помимо действия, где молчание весит не меньше, чем слово. Действующие лица в его пьесах составляют «группу лиц» (выражение Мейерхольда), объятых общим настроением тревоги и страха перед жизнью. У Блока в черновиках к «Балаганчику» о мистиках говорится: «Это люди, которых Метерлинк любит посадить вместе в зале и подсматривать, как они станут пугаться…»[[5]](#footnote-6). Метерлинк заострил открытия новой драмы и довел их до такой крайности, которая грозила самому существованию театра как искусства, изображающего действия человека. Страх перед внешним миром — публичной деятельной сферой человеческого существования — сочетается в его символистских пьесах с эстетизацией безмолвного и неподвижного созерцания как сферы истинно духовной жизни. Однако затворничество его героев, столь же вынужденное, сколько и добровольное, чрезвычайно чуткое к призывам внешнего мира, смиренное, пугливое, но не лишенное известного чувства удовлетворения, приходит в противоречие с простодушным стремлением жить и сообща радоваться жизни — так же, как свойственное им состояние тревоги контрастно оттеняется чувством надежды. Кажется, это драматическое противоречие и удержало маленькие символистские пьесы Метерлинка в границах театрального искусства.

В пьесах раннего Гауптмана романтический ницшеанский {17} образ действий подрывается сопротивлением среды и милосердными чувствами самого героя; он не уверен в праве добиваться своих целей (какими бы возвышенными они ему ни казались) за счет других. Из авторов новой драмы Гауптман наиболее подробно исследует взаимоотношения героя и среды. Герой едва терпит окружающих, хочет, набравшись сил, подняться над ними, чтобы не иметь к ним касательства. Однако же испытывает по отношению к ним гуманные сострадательные чувства. В себе самом романтически настроенный герой, полагающий себя сильной личностью, находит свойства слабой мещанской среды, а в патриархальной обывательщине с изумлением замечает свойственные ему самому индивидуалистические стремления. Из пьесы в пьесу немецкая мещанская среда становится у Гауптмана все более агрессивной, утрачивая мирные намерения, проникаясь алчным властолюбивым духом. Проблему личного освобождения герой-интеллигент пытается решить через защитительное обособление духа от низкой убогой житейской практики — он разрывает целостную ткань своей жизни и обрекает себя на одиночество. Он пытается побороть свою жалость и свою неврастению и покинуть, наконец, тяготящую его среду. Но не подозревает, что среда не оставит его в покое. На первых порах — в ранних пьесах Гауптмана — она награждает его угрызениями совести, позднее предпринимает по отношению к нему захватнические уголовные действия, делает его объектом насилия.

В драматургии Стриндберга неустойчивая позиция героев относительно индивидуалистического образа действий определяется их отношением друг к другу, а не к окружающей среде. Люди у Стриндберга раздвоены — не могут ужиться друг с другом и не могут обойтись один без другого. В камерных пьесах шведского писателя с их наэлектризованной, постоянно меняющейся атмосферой, с их романтическим и воинственно-озлобленным диалогом, исполненным откровений, подозрительности и сарказмов, все внимание сосредоточено на беспощадной борьбе двоих, изнемогающих под бременем собственного индивидуализма. Стриндберг показал новый тип человеческих отношений, в котором отношения двоих построены на взаимной привязанности и взаимном мучительстве, носящем столь же ожесточенный, {18} психологически изломанный, сколь и игровой характер.

В первых пьесах Шоу — ревностного ибсениста — драматические герои, казалось бы, ведут себя гораздо активнее, чем герои Гауптмана или Чехова. При более близком рассмотрении оказывается, что их эксцентрические поступки жестко детерминированы положением, которое они занимают в обществе. По сравнению с персонажами других авторов новой драмы здравомыслящие герои Шоу — самые свободные и самые несвободные; они способны самостоятельно мыслить и действовать, но их образ действий часто оказывается узким и поверхностным, лишенным глубокого духовного содержания. И чем решительнее и эксцентричнее ведут себя герои Шоу по отношению к господствующим в обществе традициям, тем явственнее становится, что они созданы этим обществом и предусмотренных им границ, как правило, не преступают. Им свойственна бесстрашная независимость суждений и поступков, жизненная энергия, воля, практическая хватка, однако же они действуют в тесном, заранее отведенном для них пространстве; их линия поведения, как правило, определяется общественным положением, прошлой биографией, местом жительства и т. п. Речь идет о самом остром противоречии театра Шоу — столкновении рациональных публичных проявлений человеческой натуры с тем, что сам драматург неодобрительно называл «сентиментальностью» и «романтизмом». Шоу полагал, что трезвый, реалистический взгляд на вещи преодолеет сентиментальные заблуждения и слабости. Истинно шовианский герой должен управлять своими чувствами и презирать никчемную, высокопарную расслабляющую романтику. О героях Чехова Шоу отозвался соответственно: чеховскую тоску по лучшей жизни он понял как тему никчемных культурных бездельников, не занимающихся созидательным трудом. При всем том в пьесах Шоу — то тут, то там — слышится затаенная тоска по лирике. Деятельным, скептическим и остроумным героям Шоу может казаться, что они презирают сентименты, на самом деле они робеют перед нежными чувствами, не приучены к интимным движениям души. Об этом говорится во многих пьесах Шоу, об этом написана, быть может, лучшая из них — «Пигмалион». Не исключено, {19} что со временем самым привлекательным в пьесах прославленного рационалиста Бернарда Шоу останутся его неловкие несмелые лирические диалоги, в которых живое чувство пробивается, как трава сквозь асфальт. (Переписка Шоу с Патрик Кэмпбелл послужила основой для «Милого лжеца» — одной из самых репертуарных лирических пьес послевоенного времени, а «Пигмалион» был использован как либретто для «Моей прекрасной леди» — самого лирического из мюзиклов. Популярность мюзикла в известном смысле превзошла популярность пьесы Шоу, в мелодиях «Моей прекрасной леди» сказано о том, о чем в пьесе недоговорено, — лирическая стихия Шоу, стыдящаяся самой себя, наконец-то, вырвалась здесь на волю.)

Вообще же с Шоу начинается отдельная самостоятельная линия в развитии современной драмы, связанная с эксцентричным восприятием жизни, с интеллектуальным парадоксом и интеллектуальной притчей. Восходя в своих истоках к ибсенизму, эта художественная тенденция впоследствии уходит от ибсенизма далеко в сторону. Кажется, Шоу готов превратить сцену в дискуссионный клуб, в политический митинг, только бы растревожить и раздразнить сознание зрителей. И он легко добивается своих пропагандистских целей, прежде всего благодаря своему ораторскому жанру и остроумию — свойственной ему блестящей способности изложения, которую так высоко ценил в нем Лев Толстой, — и благодаря его несомненной виртуозности как драматурга, знатока сцены и знатока публики.

Если с традиционной точки зрения различалась античная трагедия общей необходимости и ренессансная трагедия индивидуального начала, то трагизм повседневной жизни, открытый новой драмой, заключен в постоянно действующем и глубоко осознанном конфликте между развитым индивидуальным началом и объективной необходимостью. Этот конфликт, конечно, свидетельствовал о кризисе буржуазного общества. Наиболее проницательные из критиков начала века заметили, что если в старом театре говорилось о трагедии в жизни, то в новом — о трагедии жизни. Собственно, это различие и определило процесс «беллетризации» драмы, который выразился в новой, повествовательной трактовке театрального сюжета и театрального времени.

## **{****20}** \* \* \*

По отношению к новой драме Чехов в известном смысле сыграл такую же роль, как Шекспир среди драматургов-елизаветинцев. Идейные мотивы и поэтику новой драмы он выразил наиболее полно. Русский писатель дает нам возможность увидеть отличительные черты новой драмы, взятые в их совокупности и соотнесенности друг с другом. У Чехова новая драма осознает себя в своей всеобъемлющей сущности. По сравнению с Чеховым другие современные ему авторы могут показаться односторонними; что для них целое, то для Чехова только часть; там, где они ищут итогов, Чехов видит лишь один из моментов развития; где они делают последние выводы, Чехов лишь начинает восхождение к истине. Чехов не певец трагической обреченности, мечтательно-нежной пассивности, как Метерлинк, не эксцентрик и «активист», как Шоу, его персонажам чужды индивидуалистические порывы, обуревающие героев Ибсена и Стриндберга, и они не знают тягостных унизительных распрей со средой, ломающих душу героев Гауптмана. Чехов имеет в виду длительную временную протяженность — в том смысле, что конфликты его пьес не сегодня и не завтра могут быть разрешены. Его драматические герои, открытые пестрым впечатлениям бытия и возвышенным стремлениям, очерчены не жесткой, не ограничительной линией, они способны к саморазвитию; лишь в будущем, в лучшей, более достойной жизни этот человеческий тип приобретет законченность и найдет для себя должное поприще.

Чехов установил поэтически-подвижное равновесие между различными мотивами и стилевыми тенденциями новой драмы. Свобода и необходимость; жизнь внешняя, материальная, обыденная и жизнь внутренняя, душевная, — та, что выражена в бытовом диалоге, и та, что раскрывается в подтексте, в монологах-исповедях; проза и поэзия; настоящее, прошлое и будущее; время человеческой жизни и жизни поколений; летучее быстротекущее мгновение, череда будней и вечность; и, наконец, как итог — потребность действовать и сознание тщетности традиционного, принятого прежде образа действий — все это у Чехова существует на самостоятельных началах, не теснит и не угнетает друг друга и {21} друг с другом сопрягается, создавая тот внутренний драматизм, ту свежесть, ту светотень, подвижную неуловимую атмосферу, которая и составляет главное обаяние чеховского театра. Эта широта и внутренняя свобода, эта сложная гармония целого дают возможность уверенно сопоставить пьесы Чехова с классическими шедеврами старой драмы.

К кругу авторов новой драмы принадлежат драматурги разных национальных традиций, политических взглядов и художественных направлений. Различия между Стриндбергом и Шоу или же Чеховым и Метерлинком носят глубокий и непоправимый характер. Их сближает неприятие буржуазного общества и буржуазного театра.

В этом смысле авторы новой драмы, художники разных направлений и разных стран, — при всех расхождениях между ними — чувствуют себя союзниками в борьбе. Часто их пьесы идут в постановке одного и того же режиссера, в одном и том же театре. Они изучают и пропагандируют творчество друг друга. Чехов, например, высоко ценил Гауптмана, симпатизировал Метерлинку, считал Стриндберга замечательным драматургом. А вот Ибсена, у которого черты новой драмы переплетаются с чертами старой театральной системы, недолюбливал, полагая, что тот «не знает жизни».

Критическое отношение к существующему порядку вещей, повышенные нравственные требования, мечта о лучшей жизни так или иначе наводят авторов новой драмы на мысль о коренном переустройстве общества. Театральное искусство, которое формировалось на рубеже XIX и XX вв., отвечало потребности в цельном поэтическом видении действительности — в противовес анализирующим частным формам, характерным для театра второй половины прошлого столетия. У наиболее значительных художников этого переломного времени постоянно занимающая их проблема целостной и всесторонней *картины* жизни перерастает в проблему цельной, нераздробленной, неусеченной *жизни*. Проблема художественной гармонии так или иначе связывается с проблемой гармонической общественной жизни.

С новой драмой связано рождение театра Горького, основоположника советской литературы. Чехов завершает формирование новой драмы, а Горький выходит {22} далеко за ее пределы. Драматические персонажи образуют в его пьесах несколько групп, объединенных общностью социального положения и философско-политических воззрений. У Горького и драматургов, близких его традиции, будь это Брехт или Шон О’Кейси, действующие лица становятся «друг против друга» и ведут друг с другом войну. На этот раз она возникает вследствие столкновения не индивидуалистических воль, а классовых интересов, отчетливо и остро осознанных. Не только мы распознаем классовую сущность драматических персонажей, но и они сами прекрасно о ней осведомлены. Или же стоят перед необходимостью классово самоопределиться — ввиду надвигающейся революции. И сам автор открыто определяет свои симпатии и антипатии, становится на сторону одних действующих лиц — против других. Знаменитое письмо Чехова по поводу «Мещан», где он советует Горькому поправить пьесу так, чтобы ее герои не противополагались друг другу, а были каждый сам по себе, вернее всего определяет границу, которая разделяет новую драму и Горького. Наконец, у Горького появляется новый герой — рабочий, представитель революционной массы. Размышления о смысле жизни, типичные для персонажей новой драмы, в пьесах Горького приобретают характер воодушевленного воинственного спора действующих лиц; философствуя, они встают один против другого в положение врагов и ведут свой диспут о правде с такой запальчивостью, с таким максимализмом идейных запросов и требований, которые сами по себе свидетельствуют, что спор может быть разрешен лишь революцией. Она же изменит весь нынешний уклад жизни. В пьесах Горького отразился подъем общественного сознания, который предвещал важные исторические перемены. Горький показал взволновавшееся до самых глубин народное море, в котором давали о себе знать размах и характер русской революции. Он пытливо измерял глубину этого взволновавшегося народного моря. В своих драмах, составивших панораму русской жизни от начала века до Октября, он следил за историческим движением в его истоках, в самых мощных, потаенных пластах. Он избегал парадных триумфальных ворот истории; прежде всего его интересовало то, что происходит в недрах народной жизни. Здесь искал он важные {23} перемены, которые, по его убеждению, должны были сыграть решающую роль в определении исторических судеб страны. Вот почему обыденный русский человек для Горького — персонаж исторический. Это придает его драматическим героям подчеркнутую, картинную и в то же время совершенно естественную значительность. Бытовой человек у Горького черпает мотивы своего поведения в потоке истории; она же составляет второй план его житейских стремлений.

Горький рассматривает людей в перспективе близкой революции: точка зрения — очень определенная и очень широкая, потому что социалистическая революция должна была вобрать в себя все содержание и все проблемы русской жизни. Как в пьесах Ибсена герои испытываются прошлым, так в пьесах Горького — будущим: надвигающейся революцией. Этим определилась организация жизненного материала: сохраняя чеховскую непринужденность действия, Горький придает ему большую целенаправленность, больший накал.

Он считает своих героев значительными людьми, но они и сами о себе такого же мнения. Даже поставленные в уродливые условия жизни, сброшенные на низшую ступень или вовсе вышвырнутые из общества, они мыслят сильнее и свободнее, чем высокопоставленные лица из привилегированных слоев общества. В жалкой костылевской ночлежке потрясенные зрители Художественного театра увидели не объект филантропического сострадания, а форум, где решаются судьбы России. Персонажи Горького — люди своеобразного, меткого ума. Каждый — философ. У каждого — свой взгляд на мир, своя правда. Чтобы высказаться, они пользуются любым случаем; как бы ни была остра или заурядна жизненная ситуация, они стараются извлечь из нее сокровенный смысл. Они могут спокойно переносить жизненные невзгоды, но мгновенно ощетиниваются, как только кто-нибудь хочет посягнуть на их мысль. Вместе с тем каждый хочет, чтобы другие поверили в его правду. Переплетение различно направленных социально-философских интересов и мнений создает тот контрастный узор афористического напряженного диалога, который так характерен для Горького. Накал спора определен самостоятельностью мысли действующих лиц и непримиримостью позиций. Объединяясь с единоверцами, {24} они расходятся с инакомыслящими. Пробуждение их общественного сознания начинается с размежевания — с понимания своих классовых интересов.

Впрочем, все это — вещи хорошо известные.

С «Мещан», с «На дне» начинается новый, совершенно самостоятельный период истории современной драмы, непосредственно продолженный в советское время, в творчестве советских драматургов, в том числе и самого Горького — в 30‑е годы он написал несколько новых пьес. Этот период, а также проблема влияния Горького на советский театр — особая, огромная тема, она требует специального исследования и выходит за границы данной работы, посвященной новой драме и преломлению ее традиций в западноевропейском театре 20 – 30‑х годов.

Горький первый сблизил театр XX в. с ренессансной театральной системой, которой были свойственны исторический размах драматического действия и открытое противоборство героев. Эта тенденция, как выяснилось, была чрезвычайно перспективной. Она сказалась впоследствии у многих, у каждого, разумеется, по-своему: в творчестве Брехта, Шона О’Кейси, Гарсиа Лорки — все драматурги, действующие в переломные моменты современной истории, в годы общественных потрясений, открытой борьбы враждующих социально-политических сил.

## \* \* \*

Для новой драмы характерна слитность литературных и сценических элементов.

Театральные реформаторы рубежа веков видели свою задачу в том, чтобы привнести в театр художественные принципы, недавно утвердившиеся в литературе. Строительство нового театра осуществлялось совместно — людьми литературы и сцены. Программу натуралистического театра во Франции разработал Эмиль Золя, а в Англии — Бернард Шоу. Эстетику психологического камерного театра разработал Август Стриндберг. После длительного, все углубляющегося разрыва между сценой и большой литературой, характерного для западноевропейского театра XIX в., наконец, появилась возможность их сближения. Формирование новой драмы было воспринято современниками (одними восторженно, {25} другими неодобрительно) как процесс беллетризации театра.

Режиссеры-новаторы начали с тога, что отказались от сотрудничества с профессионалами, поставщиками рутинного, ловко скроенного репертуара и предоставили подмостки большой литературе. Не следует понимать этот процесс односторонне: не только люди театра нуждаются в литературе и идут ей навстречу, но и писатели чувствуют настоятельную потребность в театре. Некоторые кардинальные проблемы, которые встают на рубеже веков перед европейской литературой, в драме, судя по всему, могут быть решены успешнее, чем в романе или поэме.

В начале этого художественного движения — в период натурализма и новой драмы — единомыслие сценических и литературных устремлений обнаруживается с подчеркнутой наглядностью; впоследствии оно проявляется и в более сложных формах. На разных этапах развития театра XX в. несомненна взаимосвязанность его сценических и литературных элементов. В творчестве Бертольта Брехта, наиболее крупного и влиятельного из западноевропейских театральных деятелей XX в., эта устремленность к единству литературных и сценических элементов проявилась с наибольшей очевидностью, но она наблюдается и у других — у Чехова не менее явственно, чем у Лорки или Ануя.

Разрыв между западноевропейским театром и литературой во второй половине XIX в. сказался, как мы знаем, в том, что текущий репертуар в большей части состоял из поделок профессиональной драматургии, выполненных по правилам «хорошо сделанной пьесы», а большие писатели и поэты в тех нечастых случаях, когда они обращались к драматургии, следовали общепринятым шаблонам или же вовсе не рассчитывали на театр и создавали «драмы для чтения». К концу XIX в. положение постепенно меняется. В этом смысле можно говорить о возвращении к традиции старинного театра, в XIX в. почти везде на Западе совершенно утраченной. Чем значительнее современный драматург, тем больше он доверяет театру, его образности, его эмоциональному воздействию на публику (что, помимо прочего, свидетельствует о поэтической природе современной драмы).

{26} Например, чеховское «настроение» — подтекст, подводное течение, знаменитые чеховские паузы, обозначенные на книжной странице знаком препинания или односложной ремаркой, могут быть воплощены, разумеется, лишь на сцене, в сложно организованной партитуре спектакля. Для того чтобы поставить маленькие символистские пьесы Метерлинка, потребовалось разработать эстетику условного театра. Ситуация, знакомая нам и по более позднему периоду. Например, брехтовское «остранение»[[6]](#footnote-7) лишь отчасти выражается через текст: в словах пьесы остранение только начинается, завершиться оно может лишь на театральных подмостках, пропущенное через систему сценических метафор. Музыкальная природа театра Гарсиа Лорки, связанная с фольклорной традицией канте хондо, требует сцены, чтобы обнаружить себя в полной мере. Пьесы Уильямса, Миллера, Олби и других при кажущейся доступности и простоте их стиля рассчитаны на технику американских актеров (отчасти созданную под влиянием кинематографа и определенного восприятия системы Станиславского) и с трудом поддаются сценическому воплощению в других странах.

Попытка современного драматурга по возможности сказать все самому и таким образом заменить собою театр — свидетельство недостатка воображения или же знак недоверия к актерской братии. На пьесах Шоу, например, весьма ощутимо сказалось то обстоятельство, что английская сцена не была готова к интерпретации его драматургии. С другой стороны, время от времени предпринимаются попытки освободить сцену от влияния литературы и писанного текста, создав «чистый» театр. В этом направлении действовали некоторые режиссеры 10‑х и 20‑х годов, так же как и режиссеры 60‑х и 70‑х — создатели хэппенинга в США или «безмолвного театра» в Европе.

(По прошествии времени часто оказывалось, что эти эксперименты гораздо теснее связаны с литературой, чем об этом думали вначале. Все, что было в них прочного, {27} впоследствии усваивалось драматургией; таким образом, чисто театральные новации, претендовавшие на автономию, на полную независимость от литературного текста, во многих случаях предвосхищали открытия в области драмы и указывали, в каком направлении эти открытия должны быть сделаны.)

И более того, современная западная драма нередко связана с публичным ритуалом, вообще выходящим за пределы сцены. Некоторые особенности драматургии Бернарда Шоу объясняются навыками английских парламентских заседаний и политических диспутов. Композиция пьес Гарсиа Лорки отмечена влиянием традиционной испанской корриды. В пьесах Вайса и других авторов-документалистов с протокольной точностью воспроизводится ритуал судебного разбирательства. Театр Брехта вбирает в себя самый разнообразный опыт публичного зрелища и публичного словоговорения — от пропагандистских приемов убеждения, характерных для руководителя рабочего марксистского кружка, до приемов, заимствованных у кабаре и кинематографа.

## \* \* \*

Не один раз в европейской драме возникнет коллизия, запечатленная у Ибсена. Речь идет о драматургах, которые изображают людей патриархального мира, вступающих в противоречие с новым для них буржуазным укладом жизни. В этих случаях современная драма как бы несколько архаизируется, в ней возникают ситуации и конфликты, типичные для более ранней эпохи. Столкновение героя, сформированного более свободным и цельным укладом жизни, нежели нынешний, с развитым капиталистическим обществом создает чрезвычайно острую ситуацию. Она по-разному запечатлена у Шона О’Кейси, Пиранделло, О’Нила, Гарсиа Лорки. Драматический смысл ситуации состоит в том, что герой мерит себя старыми мерками и ведет себя по-старому, а жизнь равняет его по общему ранжиру, указывая ему его настоящее место, его истинный, достаточно жалкий удел. Драматический герой смотрит на современную ему историческую реальность со стороны, как человек, не имеющий к ней прямого отношения. Отсюда смелость суждений, нестандартный образ действий, {28} отсюда и напряженность конфликта, часто обретающая повышенно экспрессивные формы. У некоторых драматургов, например у Синга, О’Нила или Лорки, архаичность драматических героев специально обыгрывается, из нее извлекаются особые стилистические эффекты.

С этой точки зрения наибольший интерес представляют, быть может, пьесы Джона Синга — крупнейшего драматурга ирландского Возрождения. Театральная деятельность Синга совпадает с 1900‑ми годами — завершающим периодом становления новой драмы. Ирландский драматург дает совершенно оригинальное толкование исторической ситуации, которая когда-то была открыта Ибсеном. Специально изученную им архаическую крестьянскую среду Синг показывает с натуралистической точностью, характерной для первых авторов новой драмы, и с вдохновенной скрупулезностью этнографа, описывающего неизвестные цивилизованным людям дикие племена. По бесстрашной достоверности изображения его крестьянские пьесы напоминают «Власть тьмы», по своему фольклорному духу — древние сказания. Докапиталистическая, добуржуазная, кажется, что доисторическая, жизнь изображена у Синга в своей живописной хаотичности, одновременно — и как нудный, тягучий быт, и как безжалостная карикатура на самое себя, и как романтическая экзотика. Патриархальный крестьянский уклад Синг показывает в гротескном — чаще комическом, чем трагическом, — переплетении противоположных черт — образного, мечтательного фольклорного сознания и скудной неподвижности нищего быта (притом что эта мечтательность — неизбежное порождение этого быта), резкой оригинальности народных характеров и удручающей пассивности народной воли, изнуренной болотами, бесправием и пьянством. Не утраченная еще потребность в решительных поступках выражается в браваде и переходит из реальности в сферу мечты, в поэтические бредни, в бесконечные деревенские побасенки. К активным действиям у Синга способен разве что тот, кто хоть отчасти выломился из деревенского быта: жуликоватые безбожники-лудильщики, подозрительные бродяги, персонажи, тяготеющие к анархической уголовщине. В самой парадоксальной и самой лучшей пьесе Синга «Удалой {29} молодец — гордость Запада» (1907) показано, как легковерная народная молва, в которой выразилась потребность в отважном герое, превращает робкого деревенского паренька в удалого парня, способного к отчаянным действиям.

Традиционное для ирландской драматургии сопоставление реальности и мечты, быта и фантазии получает новое толкование в трех пьесах Шона О’Кейси, написанных в 20‑е годы: «Тень стрелка», «Юнона и павлин», «Плуг и звезды». Привычные для искусства рубежа XIX и XX вв. художественные мотивы приобретают у Шона О’Кейси максимально определенное, но в то же время далеко не однозначное толкование. Такого рода интерпретация идейно-художественных мотивов, характеризующаяся чрезвычайной отчетливостью и диалектической противоречивостью, вообще свойственна многим произведениям этого десятилетия. Пьесы О’Кейси написаны в послереволюционное время, под впечатлением недавних народных волнений. Не вполне удавшаяся, хотя и числящая за собою немало героических эпизодов ирландская революция определила новое — трезвое, жесткое — звучание традиционных мотивов ирландского искусства. Склонность к заносчивым, безалаберным фантазиям — при самом пассивном отношении к жизни, свойственная крестьянским героям Синга, у героев О’Кейси (которые оказываются в революционной ситуации, требующей немедленных решительных действий) часто превращается в опасное фанфаронство, ложноромантическую демагогию, чреватую предательством, влекущую к гибели чистосердечных, доверчивых людей. Герои Синга предаются завиральным мечтам, герои О’Кейси впадают в транс или пошло лицемерят, демонстрируя свой воинский пыл и свои революционные чувства.

На место патриархального крестьянского быта, изображенного Сингом, в пьесах О’Кейси поставлен быт городских трущоб. По ходу действия нам открывается суетливое существование маленьких людей большого города. У Синга показана дремотная дикая крестьянская жизнь. Но после пьес О’Кейси, где действуют грубые, вульгарные, издерганные обитатели нищих кварталов, мир Джона Синга, не утративший еще цельности, исконных связей с природой и фольклорным преданием, кажется {30} воплощением экзотической красоты. В пьесах О’Кейси 20‑х годов дискредитируется как ирландская историческая реальность, так и ирландская поэзия: убогий быт подвергается столь же неодобрительному рассмотрению, как и велеречивая патриотическая поэзия, за которой не чувствуется настоящей воли к борьбе. В пьесе «Юнона и павлин» эта ситуация двуединого вырождения раскрывается главным образом на бытовом материале, в «Тени стрелка», «Плуге и звездах» — в связи с известными революционными событиями: пестрое беспокойное убожество городского быта и худосочие политических страстей. Однако ни тот, ни другой мотив не развивается в одной тональности и не исчерпывается простым сопоставлением с парным ему, рядом звучащим. В этом смысле Шон О’Кейси при всей своей колючей прямоте — истинный автор 20‑х годов; он понимает двойственную природу современного мира, умеет повернуть вещи и одной, и другой стороной.

Пусть освободительный порыв оказался недостаточным, пусть многие примазались к борьбе из пустого тщеславия, а потом струсили и ушли в кусты. Все же у революции были свои мученики и герои, а в народе пробудилось стремление к свободе. Пусть пьяный, угрюмый быт дублинских трущоб лишен поэзии — в недрах этого быта, в чаще больших городов, как сказал бы Бертольт Брехт, наперекор всему расцветают чистые самоотверженные чувства, растет чувство пролетарской солидарности.

Столкновение мечтательного патриархального мира с трезвой реальностью, приобретающее у ирландских авторов, как правило, комически-гротескный характер, толкуется в европейской драме по-разному. У одних авторов через архаичных героев открываются пути к фольклору и античной трагедии; у других смещенность героя во времени, относительно окружающей его социально-исторической среды служит поводом к сатире; у третьих скорее прячется и сглаживается, чем подчеркивается: герои побыстрее хотят освободиться от своей «самости», вписаться в предустановленные для них жизненные формы, действовать в согласии с общепринятыми правилами поведения; и автор им, кажется, не перечит — мы говорим о Пиранделло в первую очередь.

Возможность существования индивидуальности и индивидуального {31} образа действий Пиранделло ставит под сомнение. Если в драматургии Лорки трагический персонаж — добуржуазный человек — уподобляется герою народной баллады, если О’Нил страшным напряжением творческой воли пытается поднять его до вершин античного мифа, то Пиранделло делает его персонажем театра масок. Действующие лица в пьесах итальянского драматурга вынуждены отказаться от собственного лица и надеть на себя чужую личину. То, что когда-то составляло индивидуальную сущность человека, определяло линию его поведения, теперь дано лишь в качестве воспоминания. Постепенно личина, надетая по необходимости, становится сущностью человека, замещает ее собою, и требуются нечеловеческие усилия, чтобы содрать ее и хотя бы на короткое время снова стать самим собою. В пьесах итальянского драматурга говорится о том, как люди обманывают себя и как приходит конец обману. Прагматическая «философия жизни», свойственная персонажам Пиранделло, лихорадочная активность, повышенная эмоциональность в конце концов приводят их к утрате жизненного тонуса и вкуса к жизни, к опустошающей трезвости и «тошноте», предвещающей настроения экзистенциалистской драмы 30 – 40‑х годов. Драматический герой в пьесах итальянского драматурга действует то как приватный, непринужденный человек, в согласии со своими душевными стремлениями, то как общественный человек, занимающий определенное положение. В результате появляется потребность в узнавании, составляющая в пьесах Пиранделло один из главных стимулов действия. Театральные персонажи пытливо и недоверчиво всматриваются друг в друга, они хотят понять, с кем имеют дело — с человеком или его театральным двойником; выясняется, что и партнер, и они сами давно уже потеряли ощущение собственной личности и не знают твердо, где лицо, а где маска.

Ситуация, развивающаяся в пьесах Пиранделло, мучительно неустойчива и неоднозначна, она в равной мере драматична и смехотворна, заслуживает сочувствия и насмешки, она носит одновременно душераздирающий и недостаточно серьезный характер. Действующие лица сами выбирают для себя ту или иную роль, в этом смысле они виновны и заслуживают горьких упреков, которыми их и осыпают то и дело; в то же время в их поведении {32} с самого начала есть некая извне привнесенная насильственная заданность. В этом путаном образе действий, в играх, которые герой Пиранделло ведет с другими и с самим собой, есть что-то недостаточно зрелое, какая-то провинциальная инфантильность, историческая и нравственная неразвитость — все, что так фатально скажется в истории Италии 20 – 30‑х годов.

Герой Пиранделло показан как маленький человек, который не может остаться самим собой и не выдерживает бремени невольно взятой на себя роли, а герой О’Нила, не умеющий слиться с буржуазной повседневностью, плохо приспособленный для нее — со своей бравадой, с застывшей, как маска, трагической гримасой, — поднят на котурны.

Пьесы раннего О’Нила созданы в годы расцвета экспрессионизма и несут на себе следы экспрессионистских настроений, однако его герои заставляют вспомнить не только Стриндберга и Кайзера с Толлером, но Бальзака и Джека Лондона. Это сопряжение различных художественных эпох в творчестве одного драматурга соответствовало историческому характеру американского общества, которое быстро теряло патриархальный характер и приобретало черты современного капитализма. В творчестве О’Нила американская драма проходит «ускоренный путь развития».

О’Нил определил главные мотивы и стилистические черты американской драмы. Для миссии, которую он принял на себя, традиционно ирландские мотивы оказались как нельзя более кстати. Без конца повторяющийся в его произведениях конфликт мечтательной романтики и меркантильной трезвости, честолюбивых намерений и беспощадной давящей реальности одинаково типичен и для ирландского крестьянина, приходящего в соприкосновение с английским практицизмом, и для ирландца-иммигранта, пришельца, попадающего в плавильный тигель энергичной деловой Америки. В драматургии О’Нила запечатлены различные исторические стадии конфликта, обретающего трагический и безысходный характер. Герои О’Нила — ирландцы, негры, моряки, фермеры, люди богемы — еще не вросли в свою буржуазную страну. Естественные законы жизни для них не менее важны, чем требования господствующего общественного уклада. Они не могут найти своего места {33} в принятой общественной иерархии и не хотят с нею считаться. Вместе с тем они уже заражены буржуазными страстями и стремлениями. Герой О’Нила — обреченный посланец древнего, могучего, естественного мира; кажется, еще недавно этот мир существовал, — и вот он уже до основания разрушен и отошел в область хвастливых недостоверных преданий. В героях О’Нила, как бы они ни хотели соответствовать своему буржуазному окружению, этот легендарный мир никогда и не умирает — он запечатлен в их сильных искаженных чертах, сведенных судорогой, изуродованных душевной мукой. Рано или поздно драматические герои О’Нила запутываются в своих собственных, противоположно направленных стремлениях, их внутренняя цельность оказывается утраченной, их естественные чувства приобретают уродливые формы. Борьба естественного и буржуазного человека происходит в душе романтических героев О’Нила, а не только в их столкновении с персонажами энергичной и практически мыслящей Америки. Соответственно вырабатывается манера психологической характеристики, в которой широкие, крупные мазки чередуются с экспрессионистским нервным штрихом, и принцип построения драмы, сочетающий в себе эпический характер действия, близкий и древним сагам, и роману XIX в., с крайними натуралистическими обострениями, экспрессионистским взрывом подавленных лихорадочных страстей.

Драматургия Юджина О’Нила по идейному составу представляет собою удивительно цельное явление, но одни и те же мотивы в разные годы звучат у него различно. В пьесах 20‑х годов неустрашимые, исполненные энергии, одержимые своими стремлениями герои О’Нила вызывают судьбу на бой, они чувствуют в себе неистощимые силы и полагают, что у них все впереди. Они видят перед собою заветную цель и сражаются за нее со всем неистовством, на какое способны. Но и тогда уже в их поступках ощущалось болезненное противоречие: стихийные чувства приходят в столкновение с меркантильными страстями. В лучших пьесах О’Нила 20‑х годов — «Крылья даны всем детям человеческим» и «Любовь под вязами» противоборство природных и извне навязанных стремлений ведет к крайнему драматическому напряжению.

{34} А в 30‑е годы, начиная с пьесы «Разносчик льда грядет», у О’Нила действуют люди, потерпевшие поражение в схватке с жизнью, вышедшие из нее с невосполнимыми потерями. Путь, ведущий из 20‑х годов в 30‑е, отмеченный экономическим кризисом, дался им нелегко. В заключительный, классический период творчества О’Нила приобретает новый смысл традиционная для этого драматурга почти навязчивая тема мечты и реальности. Честолюбивая мечта воспринимается теперь как иллюзия, утешительная, неосуществимая греза. Все больше усугубляется разлад в душевном мире драматических героев, и все более противоречивым становится их образ действий.

Как цельные, самостоятельно действующие, волевые люди герои О’Нила живут лишь в мире своих воспоминаний и своей мечты. Романтическая роль, которую играют его герои в 30‑е годы, — это человек, каков он был в прошлые времена и каким хотел бы остаться, хотя бы в своем воображении. Маска часто свидетельствует о человеке, каким он должен был стать, каким был на самом деле, — во что никто не верит, включая и его самого (в то время как у Пиранделло маска свидетельствует о том, чем человек стал). В пьесе «Душа поэта» герой, спившийся ирландский иммигрант, выдает себя за романтического байроновского героя, храброго блестящего кавалерийского офицера, участника исторических битв — таким он и был когда-то, в дни молодости. Он не хочет мириться со своим низким происхождением и своим нынешним званием хозяина захудалого трактира. У него ведь и в самом деле «душа поэта», а не кабатчика; в своей романтической позе — в своих амбициях и своем фанфаронстве — он предстает перед нами в истинном свете, в то время как его бытовое существование — дурной сон, оно носит ненормальный и неестественный характер. Распадение личности на естественного и буржуазного человека обрекает героев О’Нила на противоречивый, путаный, гротескный образ действий.

Отношения между действующими лицами в пьесах О’Нила строятся, как и в драматургии Стриндберга — его прямого учителя, на любви-ненависти, на страстном и бессмысленном соперничестве, изнурительной борьбе близких, сострадающих друг другу действующих лиц; {35} и этой борьбе не может быть победителей — одни побежденные.

В связи с драматургией О’Нила встает неизбежный вопрос о влиянии фрейдизма на американский театр. Логичнее было бы говорить не о том, что во многих американских пьесах чувствуется влияние Фрейда, а о том, почему учение Фрейда о роли подсознательного привлекло к себе американских драматургов и актеров. Драматургия О’Нила дает возможность ответить на этот вопрос. В его пьесах, как и в пьесах других американских авторов, изображающих молодую, быстро развивающуюся капиталистическую нацию, люди, кажется, еще не пришли в соответствие со стандартными нормами буржуазного общества. В них еще бурлят неукрощенные силы жизни. Но общество интересуется своими гражданами лишь в определенном, узкопрактическом, прямолинейном смысле и по-своему направляет их жизнедеятельность. В конце концов весьма неординарные герои О’Нила оказываются перед необходимостью соответствовать ординарным формам общественного бытия — тесным, предуказанным, унижающим человеческое достоинство. Рано или поздно естественные «биологические» стремления и чувства оттесняются в сферу мечты или в подсознание, давая о себе знать неожиданными неупорядоченными проявлениями. Женщины в пьесах О’Нила дольше других сохраняют свою первозданную цельность, то, что сам драматург называл «неукротимостью человеческой натуры» и больше всего ценил в людях. Вообще же в поздних пьесах О’Нила действуют натуры не столько цельные, сколько когда-то бывшие цельными — они тоскуют о своей утраченной цельности, о своем потерянном рае, гасят тоску в вине, разгуле, наркотиках, в бережно хранимых и неустанно растравляемых иллюзиях. Небольшое светлое пространство, отчетливо видное в поздних произведениях О’Нила, постепенно, по ходу действия, от акта к акту все сильнее затуманивается. Название одной из последних пьес «Путешествие длинного дня в ночь» определяет тему целого периода его творчества.

После продолжительных исканий О’Нил создал стиль американской драмы с характерной для нее жизненной достоверностью персонажей и экспрессионистской остротой психологического рисунка. Один из признаков {36} этого стиля — отсутствие второго плана, полное или почти полное совпадение сюжета пьесы (переживаемого с максимальной горячностью и остротой) с ее внутренней темой, что так отличает американскую психологическую драму от пьес Ибсена, Чехова или Горького и придает ей несколько прямолинейный и душный характер, свидетельствуя о закрытом, замкнутом горизонте изображаемого ею мира. В пьесах О’Нила разработан американский вариант драматического конфликта, впервые открытого Ибсеном. В известной мере этот восходящий к Ибсену конфликт незаурядной личности и буржуазной среды характерен и для современных американских авторов — Артура Миллера и Теннесси Уильямса. Ибсенистом в послевоенной американской драме не без оснований считают Артура Миллера, противопоставляя ему лирика и «почвенника» Теннесси Уильямса. Но Миллер слишком нервен для настоящего ибсениста, иногда он больше полагает себя ибсенистом, чем является им на самом деле. Проблемный характер его драматургии, отдельные приемы, открыто заимствованные у норвежского драматурга, например прием расследования предосудительного поступка, совершенного в прошлом, сочетаются у Миллера с чертами мелодрамы и психологического экспрессионизма, свойственного именно американскому театральному искусству. А в пьесах Теннесси Уильямса развивается истинно ибсеновский конфликт социальной среды и романтического героя, отторгнутого ею. Герои Юджина О’Нила обычно воплощают в себе сумрачное мужское начало, герои Теннесси Уильямса — мягкую, женственную, порою декадентскую стихию. И в том и в другом случае существующей действительности противостоят природные поэтические силы, изуродованные и погубленные ею.

## \* \* \*

В развитии современного западного театра чрезвычайно существен период 10‑х годов. Однако эти годы, которые иногда называют временем второй «театральной революции», характеризуются главным образом режиссерскими открытиями в постановках классики или в сценических формах, непосредственно не связанных с литературой. На протяжении 10‑х и первой половины {37} 20‑х годов развивается немецкий экспрессионизм — новое направление, которое одинаково сильно проявилось и в драме, и в режиссуре, и в актерском искусстве. Все же драматургия немецкого экспрессионизма не вошла в постоянный репертуар западного театра. Кроме того, высшие, наиболее долговечные достижения экспрессионизма — в сфере музыкального театра; там они, по всей видимости, и должны быть рассмотрены.

Отметим все же противоречивую природу театрального экспрессионизма, которая определила широкий и двойственный характер его дальнейших влияний. Герои экспрессионистских спектаклей поразили зрителей своею лихорадочной активностью, предельным напряжением чувств, готовых распространиться как угодно далеко и подчинить своему магическому воздействию весь зрительный зал, все человечество. Но этот заряд активности, этот поток острых и обнаженных эмоций, накаленных до самого высокого градуса, в сущности говоря, не был направлен на окружающий мир, несмотря на все мольбы и угрозы, обращенные вовне, вопреки стремлению излить душу на людях и побрататься со вселенной. Повышенной активностью переживания, крайней напряженностью чувств, своей экспрессией драматический герой пытался преодолеть состояние одиночества, страха и загнанности, заговорить свою боль, сделав ее общим достоянием, изжить уязвленность своего сознания или по крайней мере объективизировать ее, придать ей мистическую значительность и всемирные масштабы. Действующие лица экспрессионистской драмы характеризуются не однородно: то это обобщенный, плакатный, одним резким штрихом очерченный образ — «отец», «сын», «капиталист», «рабочий»; то человек с раздвоенным сознанием. Позднейшие влияния экспрессионизма идут по двум направлениям: в одних случаях развиваются его общественные активистские мотивы — экспрессионизм как театр социального действия и социальной маски; в других — его психологические открытия, связанные с исповедью одинокой отчаявшейся, растерзанной души. (В пьесе «Добрый человек из Сезуана» Бертольт Брехт дал свод всех главных мотивов и приемов экспрессионистского театра, осмыслив их ретроспективно: мотив социального гротеска и, с другой стороны, лирический мотив измученного, раздвоенного {38} сознания, воплощенный в парном образе Шен Те и Шуи Та.)

Новый период развития современной западной драмы, когда она снова, как и на рубеже XIX и XX вв., играет в театре определяющую роль, начинается на переходе от 20‑х годов к 30‑м, а завершается в начале 50‑х. Это время грандиозных исторических потрясений: мировой экономический кризис, нарастающая угроза фашизма, Народный фронт, война в Испании, наконец, вторая мировая война и разгром фашизма. В этот период возникают более тесные связи между современной драмой и ренессансной театральной системой; оказывается, у них есть общие черты и они тяготеют друг к другу. Сближение с прошлой театральной культурой, в отличие от периода новой драмы, происходит, минуя близлежащие десятилетия. Во многих драматических произведениях, как это было прежде во многих режиссерских экспериментах, осваивается опыт площадного театра средневековья, театра Возрождения и классицизма — вплоть до эпохи Просвещения. Может возникнуть впечатление, что в 30‑е годы на Западе колеблются некоторые основы современного театра, заложенные новой драмой. На самом же деле опыт новой драмы в эти годы приобретает особенно актуальное значение, из него извлекаются далеко идущие выводы. Заново решается проблема свободы личности и, с другой стороны, исторической детерминированности в поведении человека. Имеются в виду, конечно, и сами авторы новой драмы, которые еще пишут в эти годы.

Гауптман в пьесе «Перед заходом солнца» переосмыслил мотивы натуралистического театра, касающиеся героя и среды. Обывательская сфера показана на этот раз агрессивной и аморальной, тяготеющей к фашизму, а герой, когда-то смотревший на нее сверху вниз, питавший по отношению к ней снисходительно-филантропические чувства, вынужден теперь защищаться, чтобы отстоять свои элементарные права.

Пьеса Гауптмана подвела заключительные итоги новой драмы на Западе. Дальше в этом направлении некуда было двигаться. (Характерно, что поздние свои пьесы, созданные в годы фашизма, Гауптман пишет в не свойственной ему прежде форме иносказательной трагедии на мифологический сюжет, так же как это делают {39} одновременно с ним французские интеллектуалисты.)

Рассуждая о новом периоде развития современной западной драмы, возникшем на рубеже 20 – 30‑х годов, мы имеем в виду не только последние произведения создателей новой драмы, но и пьесы молодого поколения драматургов, прежде всего Бертольта Брехта.

В брехтовском эпическом театре, который формируется на протяжении нескольких десятилетий — от 20‑х годов до 50‑х, — глубоко усвоены уроки старинного площадного театра, так же как и новой драмы. Принцип эпического повествования, вводимый Брехтом вместо «аристотелевской» театральной системы, был в известном смысле не чем иным, как развитием идеи беллетризации драмы, возникшей на рубеже XIX и XX вв. В теоретических комментариях к концепции эпического театра Брехт неоднократно ссылается на авторов и идеологов новой драмы: он видит в них своих учителей. Брехт придал эпическому началу доминирующее значение, соответственно перестроив все элементы театрального зрелища. Расширительное толкование принципа беллетризации драмы связано в первую очередь с новым, более масштабным, чем у прежних авторов, пониманием среды. У Брехта среда — это все общество с его классовыми противоречиями и политическими интересами, с присущими ему законами экономического развития. Таким образом, он создает театр эпический и в смысле беллетризации драмы, сближая ее с романом и повестью, — эпический как повествовательный, и с точки зрения исторического масштаба происходящих на сцене событий — эпический, т. е. грандиозный. Преобразовав идею беллетризации драмы в концепцию эпического театра, Брехт тесно сблизил свой театр с ренессансной театральной системой.

Он показал, как глубока связь между нынешней театральной культурой и старинными художественными эпохами — как это до него сделал в режиссуре Мейерхольд.

Драматический характер и драматическая фабула обычно строятся у Брехта на приеме монтажа, столь характерном для искусства 20‑х годов, в контрастном чередовании или одновременном развороте различно направленных тенденций. У героев Брехта одни душевные черты порою плохо согласуются с другими — сентиментальность {40} и цинизм, мягкотелость и жестокость, что само по себе должно свидетельствовать о противоестественном характере общества, которое ломает органическую природу человека. В его драмах противоречия личности непосредственно отражают противоречия существующего общества, но при этом у театрального персонажа остается простор для самостоятельного образа действий. Человек у Брехта оказывается перед опасностью стать социальной маской — и все же не становится ею. Брехт утверждает зависимость человеческих поступков от определенных общественных условий, но не освобождает человека от ответственности за свои действия. Проблема поведения личности приобретает у него совершенно исключительное значение: иногда кажется, что Брехта интересуют (и он сам об этом прямо говорит) не чувства и переживания человека, а лишь его поступки. Идея социальной обусловленности человеческого поведения, с такой настойчивостью проводимая Брехтом, чем дальше в 30‑е годы, тем более определенно сопрягается с идеей личной ответственности. Социолог, детерминист, революционер, Брехт постепенно захватывает сферу нравственных исканий, так истово и подробно исследованную французскими театральными авторами. Он преобразовал Драму изнутри ее самой (отвергнув традиционное значение фабулы, предложив новую конструкцию драматического спектакля — монтаж эпизодов, и новую концепцию драматического характера — монтаж контрастных друг другу душевных свойств) и извне, разработав новый принцип взаимоотношений между сценой и зрительным залом, основанный на эффекте остранения.

Если одними своими чертами театр Брехта напоминает нам о новой драме рубежа веков, то другими (эффект остранения) — об агитационном театре 20‑х годов, в котором в свою очередь были критически переосмыслены некоторые уроки экспрессионизма. Во многом противоречащие друг другу театральные искания рубежа XIX – XX вв. и 20‑х годов в искусстве Брехта обнаружили свою внутреннюю близость и нашли точки соприкосновения.

Творчество Брехта — узловой момент в развитии современного западного театра на том этапе, который занимает несколько десятилетий — от конца 20‑х годов до {41} начала 50‑х. Однако драматургией Брехта ни в какой мере не исчерпывается этот содержательный и разнообразный период истории театра XX в.

## \* \* \*

В 30‑е годы возникают такие различные художественные явления, как театр Гарсиа Лорки и французская интеллектуальная драма.

Гарсиа Лорка создал образец поэтического народного театра. Все же поэтический театр — это не какое-то особое направление в современной театральной культуре, ограниченное, как иногда полагают, кругом тех или иных имен: Метерлинк, Блок, Йейтс, Гофмансталь, Лорка, Элиот и др. Даже у Ибсена, который традиционно характеризуется как рационалист и аналитик, знаток быта и знаток проблем, поэзия не исчезает — речь идет не только о его романтическом периоде, его метафорах и символах, но и о его диалоге и его фабуле, его подтексте и его трагических ритмах. Поэтическое чувство свойственно и всем другим авторам новой драмы, не одному Чехову или Стриндбергу, что так очевидно, но и Гауптману — даже в его натуралистический период. Из ранних авторов, создателей нынешней театральной системы, вне поэзии остался разве что Бернард Шоу. Но можно предположить, что и здесь поэзия дает о себе знать, хотя порою и негативно, больше как потребность, чем то, что дано в наличии: нехватка поэзии как скрытый драматический мотив деятельных, остроумных, позитивистски мыслящих персонажей Шоу.

Поэтический театр нашего века может быть смело сопоставлен с ренессансным и барочным театром XVI и XVII вв. Притом что поэзия современного театра — его изобразительность, его тропы — не часто напоминает старинные зрелищные формы. Поэтическая природа театра XX в. с удивительным проникновением была раскрыта в чеховских спектаклях Художественного театра — в формах бытового правдоподобия. Впоследствии Брехт — постоянный оппонент Станиславского и школы переживания — с восхищением отметит эту способность Художественного театра поэтически поставить самую бытовую пьесу. Борьба авторов новой драмы против канона «хорошо сделанной пьесы» имела целью восстановить {42} на сцене не только правду, но и поэзию, не взирая на то обстоятельство, что «хорошо сделанная пьеса» создавалась по законам театральной условности, а новая драма нередко опиралась на принципы натурализма. В бытовых пьесах Ибсена, Стриндберга и Гауптмана было, разумеется, куда больше поэзии, чем в эффектных костюмных пьесах Скриба или Сарду. На рубеже 20‑х и 30‑х годов поэтические возможности современной драмы (собственно, ее «театральность») раскрылись особенно сильно. (Именно в это время выясняется значение сценических открытий в сфере условного театра, которые были сделаны в предшествующие годы.)

Театр Лорки, как и театр Брехта, — одно из лучших тому подтверждений. Поэтическое содержание народных трагедий Гарсиа Лорки определяется двумя мотивами. Во-первых, он обращается к фольклору (стихия фольклора существует в драмах Лорки как обрядность, которая организует и направляет ход трагического действия, и как мифологическое мышление, свойственное его крестьянским персонажам), а во-вторых, улавливает в однообразном течении народной жизни тревожные, взрывные ритмы приближающейся исторической трагедии. Театр Гарсиа Лорки, созданный лирическим поэтом, менее всего лирический театр. Как драматург он использует балладные, эпико-драматические формы народной поэзии, ему близки трагическое напряжение, душевный экстаз и нравственный максимализм испанского фольклора, то, что он сам называл «игрой беса». Поэтическая природа театра Лорки соответствует бесстрашному образу действий его героев. Они бросают вызов гнету обстоятельств, дают волю своим страстям, отвергая самую возможность компромисса: они торопят события, идут на крайний риск — навстречу своей роковой судьбе.

Театр Лорки, как и театр Брехта, тяготеет к давним художественным эпохам. В эпическом театре Брехта усвоен опыт площадных зрелищ Возрождения и средневековья, а Лорка через фольклорные обряды ищет доступ к античной трагедии.

К поэтическому театру 30‑х годов относятся и трезвые пропагандистские сочинения Брехта, и проникнутые стихийным «духом музыки» крестьянские трагедии {43} Лорки, и лирико-сатирические камерные пьесы Ануя, рождающиеся в лоне бульварного театра, близкие ремесленному канону «хорошо сделанной пьесы».

Театр Ануя 30‑х годов достаточно изучен в своих актуальных драматических коллизиях (конфликт чистой, возвышенно настроенной юности с пошлым старческим обществом) и с точки зрения своих античных сюжетов (различные формы модернизации и остранения мифа). Меньше исследованы связи Ануя с французским бульварным театром и классицистской традицией. Между тем в творчестве этого драматурга современный театр тесно соприкасается со старой театральной культурой, усвоенной и в ее классических образцах, и в расхожих профессиональных приемах. Выверенные традицией приемы в пьесах Ануя тонко переозвучены и получают неожиданное значение. Тема хрупкой и стойкой женственности, связанная с французской классицистской традицией, раскрывается у него в современном бытовому антураже, в острых и инфантильных интонациях современной уличной речи. Близость этого драматурга классическому театральному стилю возникает чрезвычайно естественно, без всяких специально направленных усилий — в отличие от Брехта или, например, О’Нила, а глубочайшее проникновение в психологическую сферу жизни современного горожанина, поразительная чуткость к лирическим порывам современников — молодого поколения 30‑х годов — ставят Ануя в ряд с самыми крупными художниками; во всяком случае, как мастер и лирик, он не уступает никому — ни Рене Клеру, ни Чаплину, ни Хемингуэю.

Изящные, легкомысленные, саркастические пьесы Ануя полны проницательных пророчеств. Дар исторического провидения вообще присущ драматическим авторам этого времени. И если трагедии Гарсиа Лорки с их наэлектризованной атмосферой и неистовыми героями воспринимаются нами как пролог к известным событиям в Испании, если в пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца» предчувствуется победа грубых, агрессивных общественных сил, а в драмах Брехта начиная с середины 20‑х годов предсказывается позорная и трагическая роль, которую предстоит сыграть маленькому человеку в фашистской стране, то у Ануя показана нравственная атмосфера капитуляции, «дух Мюнхена», {44} которому вскоре предстояло проявиться во всей своей двусмысленной фарисейской, трусливо-циничной сущности, так же как показан и дух сопротивления капитулянтству.

Проблема действия и поведения человека приобретает у Ануя (впоследствии — у Сартра) экзистенциальный характер, она истолкована в его пьесах как проблема индивидуального выбора и решения, которое человек должен принять в неблагоприятной ситуации, вопреки самодовольным предательским настроениям мещанского большинства и трусливым доводам собственного здравого смысла. Осуществляя выбор, драматический персонаж освобождается от свойственной ему неопределенности, преодолевает путаницу своих душевных стремлений и ведет себя согласно своему истинному призванию — своему героическому амплуа.

В европейской драматургии 30 – 40‑х годов исследуется ситуация, которая рождена чрезвычайными общественными событиями и требует от героя немедленных решительных действий.

Для авторов новой драмы, потрясенных трагизмом повседневности, существенным было, как правило, не катастрофическое событие, создающее ситуацию выбора, а бессобытийное будничное течение жизни с ее незаметными требованиями, с характерным для нее процессом постоянных и неотвратимых изменений. Ануй и Сартр отрицают эти уроки новой драмы. Как в старом классическом театре, в их пьесах показана не трагедия жизни, а трагедия в жизни — чрезвычайная ситуация выбора выбивает героя из ритма повседневности. Будничное существование, свойственное человеку толпы, в пьесах Ануя и Сартра оттесняется на второй план и меркнет, тушуется перед острыми трагическими обстоятельствами, требующими от человека предельной сосредоточенности на задачах текущего момента и быстрого волевого решения. (А в новой драме проблема однажды и безусловно принятого решения нередко обесценивается и обесцвечивается на фоне будней с их бесконечными притязаниями, растянутыми на время всей человеческой жизни.) В новой драме событийный ряд и волевые усилия, предпринятые героем-индивидуалистом, проигрывали в своем значении сравнительно с ровным, монотонным течением будней, в то время как в пьесах {45} 30 – 40‑х годов, созданных в эпоху грандиозных исторических потрясений, чрезвычайные события, образующие ситуацию выбора, и одинокий герой, который оказывается в центре этой ситуации, заслоняют от нас обыденный ход жизни; на фоне нравственных борений героя, осуществляющего свое решение, проблемы повседневной частной жизни оказываются малосущественными и не берутся в расчет. Действующие лица новой драмы обычно соизмеряли свои решения со всей своей прошлой и будущей жизнью, а герой Ануя и Сартра размышляет о поступке, который ему надлежит сделать единожды, приняв вызов, брошенный ему из ряда вон выходящей ситуацией. Борьба героя за право осуществить свой выбор приобретает, таким образом, характер столкновения данной чрезвычайной ситуации с временем всей человеческой жизни — к нему взывают и от его имени действуют противостоящие герою люди обыденности, люди компромисса со своими будничными повседневными заботами. Концепцию времени, которую когда-то предложили авторы новой драмы, в пьесах Сартра и Ануя защищает обыватель, человек из толпы, действующий в расчете на длинный ряд будней. Орест и Антигона движутся в другом временном потоке, их жизнь — это их звездный час, грозное ослепительное мгновение, когда они осуществляют свой выбор.

Когда впоследствии поздний Ануй откажется от героических притязаний антифашистской драмы 30‑х и 40‑х годов, то восстановит будни в прежних правах. Переход на сторону безгеройной обыденной жизни порою имеет у Ануя несколько легкомысленный характер, а у других авторов сопровождается горестными сарказмами, ничем не прикрытым трагическим отчаянием. Это неожиданное возвращение к опыту новой драмы в некоторых случаях может быть объяснено как своего рода ревизия бурных 30‑х, проявление крайнего разочарования и усталости.

У Брехта в пьесах последнего периода противоречие между трагизмом повседневной жизни и трагической ситуацией выбора (между двумя этапами развития современной драмы) разрешается диалектически. Создатель эпического театра показывает жизнь человека в максимальной временной протяженности, в сложных связях с близлежащей средой и движением истории; {46} обыденщина, повседневность у Брехта включена в историю и поглощается ею. Ситуацию выбора Брехт не игнорирует — ведь у него изображено то же чрезвычайное, чреватое нравственными коллизиями время, что у Сартра и Ануя. Однако эта ситуация у Брехта открыта и разорвана — более демократична: она обнимает собою материальную жизнь простых людей; она растягивается во времени, присваивается историей и получает широкий эпический характер.

Бурное развитие западной драмы, которое происходит в 30‑е годы, связано с появлением новой исторической ситуации и новых идейных мотивов; что же касается мотивов, ставших уже традиционными для драмы нашего века, то они приобретают в это десятилетие небывалую напряженность. Конфликт героя и среды, вольных порывов духа и тягостных будней вырастает в 30‑е годы в освободительную войну личности с фашистским обществом тотального насилия.

Насколько острее и отчетливее звучат в 30‑е годы традиционные мотивы драмы XX в., можно судить, например, по тому, какой смысл приобретал тогда мотив ожидания.

Томительное бессильное ожидание беды и детская надежда на чудо, определяющие зыбкую завораживающую атмосферу пьес Метерлинка;

тоска чеховских героев по лучшей жизни, которая то, кажется, возникнет через 200 – 300 лет, то вот‑вот наступит — в самом скором, легко обозримом будущем;

возбужденное, нервное, пугливое и сладострастное ожидание беды, характерное для экспрессионистского театра;

и, наконец, 30‑е годы: тревожное и осознанное предчувствие наступающей катастрофы, которое заставляет человека ввести в действие свои духовные резервы, прийти в состояние боевой готовности.

В эти же годы атмосфера ожидания иногда исчезает, сменяясь восприятием исторической ситуации как предельно определившейся и устойчиво однозначной. В пьесе Жироду «Троянской войны не будет» (1935) показано это затвердевание ситуации, которая только что находилась как бы во взвешенном газообразном состоянии. Каждый эпизод пьесы с одинаковой степенью вероятности может завершиться одним или другим финалом — {47} миром или войной. Когда кажется, что рациональные усилия принесли, наконец, успех и мир удалось отстоять, нелепый, грязный случай поворачивает дело к войне. Есть основания полагать, что война была неизбежна с самого начала, что все шло к войне, а незавершенность ситуации, создававшая возможность различных вариантов, была отчасти обманчива.

Предчувствие грандиозных боев, в которых должны сойтись друг с другом неисчислимые силы, необходимость самоопределиться перед угрозой зверского насилия — все это в конце концов сводится к одной решающей проблеме: силы и слабости. Исход великого нравственного противоборства зависит от того, кто сильнее. Однако у разных авторов проблема силы и слабости решается различно.

У Гауптмана в пьесе «Перед заходом солнца» сильный человек, один из капитанов своего общества, человек дела и человек книги, становится жертвой насильников, пиратов, невежественных циничных молодчиков фашистской формации.

У Лорки сила страстного душевного порыва вступает в единоборство с мрачной давящей силой косного быта.

У Ануя сильными оказываются слабые хрупкие девушки, выбирающие свободу, а сильные мужчины капитулируют перед требованиями материальной обыденности и пошлого здравого смысла.

У Брехта человек — голый среди волков — должен противостоять своим личным слабостям и «дурному коллективу», банде, связанной круговой порукой общих прибылей и преступлений: он должен быть таким сильным, чтобы уцелеть — и не пойти против совести, быть принципиальным — и изворотливым, смелым — и осмотрительным, он должен обладать трезвым взглядом на вещи, тактическим мастерством и не забывать в хитрых тактических уловках о своей главной, достаточно сложной жизненной миссии — он обязан заботиться о своей шкуре, о своей душе и общем благе.

Итак, для драматургии этого переломного и героического времени характерны мотивы:

ожидания грозных катастрофических событий;

борьбы света и мрака, противопоставленных друг другу в непримиримых контрастах;

нравственного самоопределения, выбора, который должен {48} быть осуществлен в трагической и бескомпромиссной ситуации;

связанный с мотивом выбора и ожесточенного противоборства мотив силы и слабости.

По сравнению с новой драмой рубежа веков пьесы этого времени должны были активнее воздействовать на зрителя. Идея активизации театра, который призван теперь не только изображать действие, но и побуждать к нему, неотступно владеет умами театральных деятелей и воплощается в самых различных художественных приемах.

Брехтовское остранение рассчитано на спокойно-рассудительную, демонстративно-независимую, а следовательно, в какой-то мере ироническую позицию зрителя по отношению к происходящему на сцене.

Теория «игры беса», которую Лорка создает под влиянием испанского фольклора, требует предельного накала чувств; «игра беса» — это экстаз, который объединяет актеров и публику в едином душевном порыве и в общем ритме трагического ритуального действа.

Театр жестокости (который оказал непосредственное воздействие на драму в более поздние, послевоенные годы) должен, по замыслу Арто, одновременно совлечь с сознания зрителя ленивые оковы буржуазного здравого смысла и заворожить его душу. В сценическом эксперименте Арто неустойчиво соединились приемы шокового натуралистического воздействия на аудиторию и приемы условного театрального ритуала, традиция экспрессионизма с его магическим воздействием на публику, стремлением потрясти и взорвать ее спокойствие и традиция восточного театра с его изощренным эстетизмом, присущим ему принципом эпического иероглифического иносказания.

И, наконец, театр Ануя с его чисто французской корректностью по отношению к зрительному залу и поразительной внутренней интенсивностью. Ануй воздействует на зрителей всеми доступными ему средствами: своим лиризмом, своей логикой, своей правдивостью и остроумием, своей доходчивостью, наконец. И он добивается поставленных перед собою целей: самый пресыщенный зритель, завсегдатай театральных залов, доверчиво следует за ним, разделяя его сарказмы, воодушевляясь его лирическими чувствами.

{49} В 30‑е годы западный театр перестраивается в обоих направлениях: и изнутри себя самого, выдвигая новые мотивы, переозвучивая старые, и вовне, в пограничной сфере взаимоотношений театра и зрителя. Преобразования, которые затрагивают все стороны театрального искусства (его «содержание» и его «форму»), имеют общий смысл — пробуждение социальной активности. Это и главная тема театрального искусства 30‑х годов (определяющая его идейный состав), и цель, которой подчинены его художественные средства. В этот период современная театральная культура, сохраняя свои отличительные черты, обнаруживает способность к смелым и неожиданным трансформациям.

Этот героический период истории современного театра завершается не сразу с окончанием второй мировой войны, а в 50‑е годы, когда вполне прояснились итоги антифашистской борьбы и характер послевоенного устройства мира[[7]](#footnote-8).

# **{****50}** 1 Водевили Чехова

Драматургия Чехова начинается с «Иванова» и с водевилей — «Медведя», «Предложения», «Свадьбы». Через водевили мы получаем доступ к главным чеховским пьесам, к пошлой среде, которая окружает Треплева, Астрова, трех сестер. В «Чайке» или «Дяде Ване» среда на сцену не допущена вовсе или представлена фрагментарно, отдельными фигурами. На общем фоне, рядом с другими персонажами эти фигуры выглядят несообразно: грубиян Шамраев в «Чайке» или мещанка Наташа в «Трех сестрах». В водевилях действуют те, кого в главных чеховских пьесах мы не видим, о ком только наслышаны, как о Протопопове в «Трех сестрах» или о просвещенных провинциальных купцах, которые пристают к Нине Заречной с любезностями. (После долгих лет чиновничьей службы или утомительных гастролей, после романтических и беспокойных скитаний чеховские герои приезжают к своим близким в тихие усадьбы и затворничают, {51} сумерничают, собираются с мыслями, переводят дух. Хозяева и гости встречаются за обеденным столом, в тесном кругу, куда, как в чопорный английский клуб, трудно проникнуть посторонним людям и веяниям. О пошлой, суетной, дикой жизни, которая течет за стенами дворянского дома, всего лишь упоминается — так узнаем мы о шумных бенефисах Аркадиной, скандалах в семье Вершинина, о торгах, где продали имение Раневской.)

Читая «Юбилей» или «Свадьбу», мы получаем представление о том, что из русской жизни в более поздние чеховские пьесы не вошло, оставшись, однако, подразумеваемым. Подполковник Вершинин говорит о ста тысячах отсталого и грубого населения в скучном провинциальном городе, где живут три сестры. В водевилях и показаны эти сто тысяч, без Ирины, Маши и Ольги, без Вершинина и Тузенбаха. Доктор Астров сокрушается, что во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека: он и Войницкий. Уездные обыватели, отравляющие жизнь двум интеллигентным людям, в «Дяде Ване» не появляются, зато в водевилях показан весь уезд, кроме Астрова и Войницкого.

Герои главных чеховских пьес неохотно вступают в борьбу за свои жизненные права, а персонажи водевилей сражаются запальчиво и самозабвенно — как подобает настоящим драматическим героям, демонстрируя публике отличный аппетит к жизни и темперамент гладиаторов. Имя одной из водевильных героинь — Мерчуткина — стало нарицательным, обозначая человека, который мертвой хваткой вцепился в свой жизненный интерес и домогается его, не отступая, беря противника на измор. Водевильные герои Чехова одержимы своими целями, притом что сам автор воспринимает их цели и азартный образ действий юмористически. Комизм «Юбилея» или «Свадьбы» основан на предположении, что герои еще не знают, как ничтожны, как смехотворны интересы, за которые они бьются, а читатели и зрители должны знать. Вот почему чеховские водевили приобрели такую популярность в послереволюционные годы, когда рухнул старый жизненный уклад и потеряли всякое значение его традиционные ценности. Об этом применительно к «Свадьбе» в 1919 г. писал Вахтангов. Борьба индивидуалистических страстей и интересов, {52} составляющая основу старой театральной системы, превращается у Чехова в посмешище — в объект пародии. Карикатурный характер дан и тем индивидуалистическим притязаниям, которые возникли в чеховское время и были окружены ореолом роковых неоромантических настроений. Мейерхольд, например, утверждал, что в «Медведе» осмеяно женоненавистничество, которое стало модным в России под влиянием Стриндберга.

В «Предложении», «Свадьбе», «Юбилее» осмеяно человеческое бытие, которое слилось с повседневностью и стало бытом. Водевильные персонажи в быте чувствуют себя превосходно, как рыба в воде, а Треплев, Войницкий, три сестры в быте задыхаются. Персонажи «Свадьбы» и «Чайки» кажутся антиподами, как будто они живут на разных концах планеты. Мещане, собравшиеся за свадебным столом, ведут себя вульгарно: ловчат, мошенничают, скандалят, рассуждают о том, как выпить и закусить, а в «Чайке» утонченные интеллигенты, люди свободных профессий, ставят символистскую пьесу, спорят об искусстве, влюбляются, кончают жизнь самоубийством. Между тем персонажи водевилей и классических чеховских пьес не разделены далекими и спасительными расстояниями. В «Медведе» и «Предложении» показаны усадьбы и помещики в усадьбах, соседи Войницкого и Раневской. В «Свадьбе» веселятся сослуживцы Ирины и Астрова — телеграфист Ять, акушерка Змеюкина. В «Юбилее» готовятся к торжеству банковские чиновники — с ними вместе станет служить Гаев, когда разорится, переедет из имения в город и поступит на должность.

В «Иванове» (1887), написанном в пору водевилей, когда жанр главных чеховских пьес целиком еще не определился, драматические герои и водевильная среда показаны рядом, в контрастных сопоставлениях: сцены трагических признаний внезапно сменяются комическими картинами пошлых провинциальных нравов. Водевильная среда преследует обессилевшего Иванова неотступно и назойливо, мешает ему читать, думать, любить, действовать, подступает со всех сторон, хватает за горло. Чтобы прорвать окружение, чтоб с ним не слиться, Иванов пускает себе пулю в лоб. В «Вишневом саде» герои водевильные и неводевильные поселяются под одной крышей; мы видим, как незаметны переходы {53} от одного к другому — от Яши, Епиходова, Симеонова-Пищика к Варе, Раневской, Пете Трофимову. В последней чеховской пьесе, подводящей итоги всем другим его театральным произведениям, водевильный и драматический мир искусно объединен и рубежи между ними размыты; однако и раньше они не были непроходимы. Драматических героев от водевильных не отделяют ни богатство, ни положение в обществе, ни дурные или хорошие манеры — ничто, кроме постоянного душевного усилия; стоит усилию ослабнуть, как герой переходит на сторону водевильной среды и поглощается ею. В рассказе «Ионыч», написанном после «Чайки» и «Дяди Вани», специально исследуется превращение героя в водевильный персонаж, интеллигента, врача — в самодовольного обывателя. И в «Трех сестрах» Андрей Прозоров, скрипач, ученый, без пяти минут профессор, по мере того как вязнет в провинциальном семейном быте, приобретает традиционные черты водевильного супруга. Герои водевильные и драматические движутся в общем пространстве и подчиняются одним и тем же законам жизни; то сближаясь друг с другом, то расходясь в разные стороны, они очерчивают подвижные границы человеческого существования. В «Предложении» и, «Трех сестрах», в сущности говоря, развивается один и тот же драматический конфликт — между повседневной, низкоматериальной стороной жизни и душевными потребностями, находящимися в угнетении. В «Трех сестрах» этот конфликт проявляется сложно, через ряд отражений и опосредствовании, в «Предложении» — сведен к своей элементарной первооснове. Помимо их собственного самостоятельного значения, водевили Чехова — своего рода шутливый пролог и комментарий к главным его пьесам. Некоторые черты драматургии XX в. проступают здесь впервые с поразительной и острой наглядностью. (Вместо того чтобы, подобно другим — коллегам и современникам — Бернарду Шоу или, например, Стриндбергу, предварить свои театральные новации теоретическими разборами и манифестами, Чехов предпослал им несколько коротких водевилей. Прежде чем обнаружить истинный смысл своих горестных открытий, Чехов изложил их юмористически.)

## **{****54}** \* \* \*

В «Предложении», должно быть лучшем водевиле Чехова, обнаружена и карикатурно заострена исходная коллизия его драматургии. Постоянный у Чехова мотив несостоявшегося брачного предложения возникает уже в его ранних юмористических рассказах, а завершается в «Вишневом саде» загадочной прощальной сценой Лопахина и Вари. Он остается с нею наедине, чтобы объясниться и сделать предложение, а говорит о делах, о поезде, которым поедет в Харьков, о Епиходове, который останется смотреть за имением. Лопахин все гребет деньги, все прикупает, а Варя все гремит ключами, все хлопочет, занятая унизительными расчетами и грошовой экономией. Им кажется, что придет время и они позаботятся о себе — о своих чувствах, но, когда настает долгожданная минута, выясняется, что для чувств не осталось ни решительности, ни утаения. Ситуация несостоявшегося любовного признания в «Вишневом саде» выглядит непонятной, истинный ее смысл едва сквозит, в юмористических рассказах, предваряющих водевиль «Предложение», и в самом водевиле — открыт самому неискушенному восприятию.

Юная обольстительная княжна, героиня рассказа «Предложение», думает, что ее сосед по имению, пылкий молодой человек, задыхающийся от волнения, торжественно одетый во фрачную пару, явился к ней, чтобы предложить руку и сердце, он же предлагает ей построить на паях салотопенный завод. В рассказе «Комик» игривая инженю льстит себя надеждой, что смущенный актер, коллега по труппе, постучался к ней в номер, чтобы просить любви, а он, глядя на нее умоляющими глазами, просит рюмку водки — опохмелиться после вчерашнего перепоя. В обоих рассказах комическая ситуация развертывается в одном направлении: где предполагается высокий лирический мотив, оказывается другой — бытовой, пошлый, низкоматериальный. Романтический мотив приравнивается к повседневному и обесценивается им: о денежных делах, о выпивке герои говорят куда горячее, чем если бы речь шла о любви. Как в старые времена говорили о любви, так теперь говорят о салотопенном заводе или о том, чтобы опохмелиться. Комические рассказы Чехова часто строятся на {55} том же композиционном приеме, что и стихотворения Гейне: развертывается возвышенный романтический мотив, который тут же снижается и компрометируется, другим, парным ему, заимствованным из прозаической повседневности.

В водевиле «Предложение» ситуация разработана менее традиционно, чем в подготовляющих этот водевиль, рассказах, скорее в духе XX, чем XIX в. На этот раз герой и в самом деле собирается сделать предложение. Он приезжает, взволнованный и робкий, во фраке и в перчатках, его соседка, помещица двадцати пяти лет, ждет не дождется, когда ее возьмут замуж, но вместо приличествующей случаю лирической сцены разгорается скандал. Ссорятся попусту, бескорыстно, из-за угодий и собак, которые после свадьбы станут общим достоянием. Жених и невеста ведут себя наперекор своим намерениям. Их намерения — одно, а натура — другое, натура над намерениями берет верх.

Герой является с визитом, чтобы говорить о своих матримониальных планах, героиня с нетерпением ждет жениха, но стоит им заговорить, как они ссорятся из-за Воловьих Лужков и сравнительных достоинств Угадая и Откатая. Водевильные персонажи не подозревают за собою своих истинных качеств. Они оказываются в положении сварливой сказочной героини, уверенной, что каждый раз, когда она произнесет слово, у нее изо рта посыплются драгоценности, — но стоит ей раскрыть рот, как оттуда выскакивают жабы. (Вот и в «Чайке» Аркадина начинает с того, что нежно перевязывает сыну раненую голову, целует его, а кончает оскорблениями — обзывает сына оборвышем и приживалом, а он ее — скрягой.) Чем упорнее театральные герои хотят освободиться от унизительной власти обывательщины, тем скандальнее она заявляет о себе. Ей ставят заградительные препоны, а она прорывается в непредвиденном месте, внезапно и неотвратимо. В каждой миг своего существования, каким бы торжественным или трогательным он ни был, чеховские персонажи находятся перед опасностью соскользнуть в быт, в пошлость.

Комизм чеховских водевилей построен на путанице разнородных, в разных сферах существующих понятий и мотивов — прием, употребленный еще Гоголем в «Ревизоре». Городничий пишет жене записку на гостиничном {56} счете, и ошеломленная городничиха читает: «Спешу тебя уведомить, душенька, что состояние мое было весьма печальное, но, уповая на милосердие божие, за два соленые огурца особенно и полпорции икры рубль двадцать пять копеек…». У Гоголя «милосердие божие» и «два соленые огурца» оказываются рядом по недоразумению, у Чехова фатальным образом неотделимы друг от друга. В «Предложении» нерешительный и нервный герой едет объясняться в любви, а вместо этого скандалит из-за собак и угодий, в «Медведе», напротив: герой, буян и забулдыга, приезжает к молодой вдове, чтобы получить денежный долг, кричит по поводу кредитов и процентов, устраивает дебош, а заканчивает визит объятиями и поцелуями. В заключительных репликах «Медведя» любовно-романтические и денежно-хозяйственные мотивы поставлены рядом — на одну доску — и смешно перепутываются в сознании персонажей. «Я люблю вас! — кричит герой, готовый заключить свою очаровательную должницу в пылкие объятия. — Очень мне нужно было влюбляться в вас! Завтра проценты платить, сенокос начался, а тут вы… *(Берет ее за талию.)*» Едва переведя дух после продолжительного поцелуя, героиня в знак ответного признания приказывает не давать овса коню покойного мужа.

Как это часто случается при смене художественных систем и направлений, Чехов начинает свои новаторские преобразования на чужой территории — он разрабатывает жанр, находившийся на малопочтенной периферии традиционного театра. Старинный водевиль, угасший в середине XIX в., под пером Чехова приобрел новый характер, самое понятие о водевильном жанре после Чехова меняется и получает иной смысл. Традиционный водевильный герой, баловень судьбы, легко и энергично — подпевая и пританцовывая — устраивающий свои дела, становится у Чехова неудачником — ему не до куплетов; ни предложение, ни юбилей — ничто ему не дается. По традиции водевильный герой — это простак, подшучивающий над другими. Герой чеховского водевиля, может быть, не так уж и прост, но все же становится объектом шутки: жизнь над ним подшучивает.

Сюжетное развитие чеховского водевиля состоит в том, что в торжественную обрядовую ситуацию траурной годовщины, предложения, свадьбы, юбилея врывается, {57} как пушечное ядро, как зловредная Мерчуткина в чинные банковские апартаменты, агрессивная и вульгарная обыденщина. Ситуация берется не будничная, из ряда вон выходящая, имеющая свой издавна предусмотренный ритуал. Чтобы следовать этому ритуалу, пусть широко известному, не требующему индивидуального образа действий, надобно все же над буднями возвыситься — до определенного уровня; до этого уровня водевильные персонажи не дотягивают: замышляется предложение, свадьба, юбилей, а получается недоразумение, непристойность, скандал. В чеховских водевилях высмеиваются пошлые люди, не способные соблюсти искони принятый между людьми ритуал торжественного или лирического общения, — а сам ритуал, потерявший всякий смысл, пустой и фальшивый. В «Медведе» молодая хорошенькая вдова погружается в траур притворно; в «Предложении» герой сватается не потому, что влюблен, а потому, что ему тридцать пять лет и он нуждается в правильной регулярной жизни; в «Юбилее» честолюбивый директор банка сам пишет себе от имени служащих благодарственный адрес и сам покупает себе ценное подношение. Обывательщине, пошлости принадлежит в водевилях и то, что за рамками торжественной обрядности, и сама обрядность, и будни, и праздники, и задворки жизни, и фасад ее. Директор банка Шипучин по этому случаю делает декларацию: «… дома у себя я могу быть мещанином, парвеню и слушаться своих привычек, но здесь все должно быть en grand. Здесь банк! Здесь каждая деталь должна импонировать, так сказать, и иметь торжественный вид». Принять торжественный вид Шипучину не удается. Когда входит юбилейная депутация, на руках у него оказывается хлопнувшаяся в обморок Мерчуткина.

Чеховские водевили так и построены: герои хотят соответствовать ритуалу, стараются быть en grand, импонировать, принимают торжественную позу, но натура побеждает — и ритуал летит ко всем чертям. Персонажи чеховских водевилей в незаурядной ситуации интимного или торжественного обряда (предложение, юбилей, свадьба), имеющего целью хотя бы временно нарушить монотонное течение жизни, ведут себя соответственно навыкам, заимствованным из пошлой повседневности, в то время как герои его главных пьес в привычный {58} ритуал будней (проводы, встречи, хождение на службу и со службы, каждодневные трапезы и чаепития) привносят нечто такое, что в быте и буднях не умещается.

## \* \* \*

Перед тем как написать свои главные пьесы, герои которых вступают с обывательщиной в долгую тяжбу, предъявляя ей все новые претензии за нанесенные увечья, Чехов дал обывательщине разгуляться. Он вывел ее на парад, во всем блеске, при всех отличиях, шумливую, самоуверенную, самовлюбленную, словно бы единственно сущую. Чеховские водевили — это мир пустого, ничем, кроме быта, не обремененного существования, это царство пошлости, никак не смягченной и не сдержанной. Две силы противоборствуют в его пьесах: тонкие, интеллигентные люди и пошлая обыденность; интеллигентных людей в водевилях нет — одна обыденность. Здесь ей подведены последние итоги, но здесь же указаны и далекие возможности, которых она в состоянии достигнуть. Через пошлость показана в водевилях многовековая, исстари пошедшая, глубоко укоренившаяся Россия, но и новая Россия — новая цивилизация, приверженная материальной и бытовой стихии жизни.

Наиболее обширные и язвительные наблюдения по этому поводу сделаны в «Свадьбе».

Как в «Мертвых душах», в «Свадьбе» с одного боку показана вся Россия. Старое дикое российское хамство встречается здесь с цивилизованным хамством, идущим в ногу с прогрессом; мещанство эпохи салопов и пуховых перин заключает брачный союз с мещанством века электричества. Допотопные персонажи Островского бражничают в «Свадьбе» с телеграфистом Ятем, знатоком азбуки Морзе, с эмансипированной акушеркой Змеюкиной, с деятелями ссудных касс и страховых обществ — с технической и служащей интеллигенцией. Старшее поколение патриархально рассуждает о плутнях мелочной торговли, о рыжиках и груздях, молодые — об эгоистицизме, эксплуатации, электричестве, о поэзии, о принципах и атмосфере. Претенциозное, обучившееся мещанство — служащие и технари — еще вульгарнее старой простодушной обывательщины. Новые, {59} недавно усвоенные понятия за свадебным столом пускаются в ход вперемешку со старым домашним словоупотреблением, старое новыми прикрывается и приукрашивается: то Апломбов говорит об эгоистицизме и эксплуататорах, то грозится свою жену за недополученное приданое с кашей съесть. Никто из гостей не удивляется косноязычию едва знающего русский язык грека Харлампия Спиридоновича Дымбы — другие говорят не лучше.

В «Свадьбе» предвосхищены многие мотивы и приемы сатирической драмы XX в. Уже в 20‑е годы в европейском театре появляются вариации на тему этого по-своему универсального чеховского водевиля: «Мещанская свадьба» Брехта и «красная свадьба» в «Клопе» Маяковского.

У Брехта комическая ситуация праздничного ритуала, сорванного вторжением низкой материальности, повернута на немецкий лад, применительно к немецкому филистерству. Жених из экономии сам мастерит мебель для семейного гнезда и, лишь сколотив последний стул, сзывает родственников и друзей на свадьбу, не смущаясь тем, что за месяцы его усердного столярничания беременность невесты сильно продвинулась. Гости нахваливают умелых и бережливых молодоженов, однако, пока длится свадебное торжество, разваливается самодельная мебель, скрепленная собственноручно приготовленным клеем. В финале слышен треск ломающегося под тяжестью молодоженов брачного ложа.

У Маяковского в сцене «красной свадьбы» сохранена конструкция чеховского водевиля, легко приспособленная к новым историческим условиям. Вместо омаров и госотерна гости вожделеют к селедке и окороку, вместо свадебного генерала ждут профсоюзное начальство; и то же смешение парадных современных понятий с традиционной дикостью, тот же мотив дружественного союза старого и нового мещанства.

Цивилизация, которая формировалась на глазах Чехова, казалась ему заключенной в границах материального быта и повседневного существования. Под обывательщиной у Чехова имеется в виду не бедность и не богатство, а заурядная, иногда более, иногда менее обеспеченная жизнь, которая вся затрачивается на поддержание самой себя. Старые писатели говорили о пороках {60} богатства и нищеты, о несправедливости привилегированного или бесправного существования. Чехов — о пороках срединной мещанской жизни, безразлично, комфортабельной или неустроенной, просвещенной или невежественной, имеющей гражданские свободы или лишенной их, — так или иначе отданной во власть быта, безраздельно сосредоточенной на нем. Литература XIX в. поведала о героях, преданных утопическим — или ложным — идеям, одержимых сильными страстями, дурно употребленными или не нашедшими себе применения; Чехов — о людях, которые роковым образом отлучены от идейных интересов и страстей, у которых силы уходят на обеспечение своего повседневного существования. Дворянская и крестьянская жизнь, описанная русскими писателями, протекала в соответствии с издавна установившимся бытовым обиходом; достоверно узнанный и обследованный, он воспринимался впоследствии как постоянная декорация, в которой меняются только отдельные детали, как привычный, малоподвижный материальный фон, на котором разворачиваются важные духовные коллизии. Но то, что прежде было фоном, у Чехова переместилось на авансцену, что было всего лишь подручным средством, необходимым условием для достижения неких обширных целей, само превратилось в цель: отправление повседневных бытовых обязанностей вдруг оказалось делом бесконечно важным и обременительным, потребовав для себя всего человека — все более изнурительных и бесплодных усилий. Бытовой обиход словно бы отделился от человека, стал его тяготить и ему угрожать, воспринимаясь как нечто от человека отчужденное и над ним поставленное. Этому представлению о требованиях, налагаемых на человека повседневностью, как о тяжком бремени, которое надо нести до самой смерти, этому восприятию жизни как обыденности, наполненной бесконечными заботами, подведен итог в одном из последних рассказов Чехова «Расстройство компенсации». Герой рассказа, Александр Андреевич Яншин, состоятельный помещик, думает о том, «что ему уже тридцать один год и что, начиная с двадцати четырех лет, когда он кончил в университете, он ни одного дня не прожил с удовольствием: то тяжба с соседом, из-за межи, то у жены выкидыш, то кажется, что сестра Вера несчастна, то вот {61} Михаил Ильич болен и нужно везти его за границу; он соображал, что все это будет продолжаться и повторяться в разных видах без конца и что в сорок и пятьдесят лет будут такие же заботы и мысли, как и в тридцать один, одним словом, из этой твердой скорлупы ему не выйти уже до самой смерти».

Быт у Чехова плох не потому, что плох: убог или не устроен, а потому, что занял в жизни слишком большое место, возвысился над человеком, связал его по рукам и ногам, заел, засосал, поработил и унизил. В обширной юмористической новеллистике Чехова, находящей завершение в его водевилях, говорится — со смехом — о рождении новой цивилизации, нового общества, где материальные формы человеческой жизни становятся ее сущностью, как в дикие первобытные времена.

(После широкообъемлющей идейной проблематики искусства XIX в., после анализа противоречий человеческой души, сделанного Толстым и Достоевским, рассказы и водевили молодого Чехова, повествующие о пестрых мелочах обывательской жизни, выглядят непостижимо и неприлично простыми, как будто в искусстве все началось с самого начала, с некоего предренессанса. Чехов прост пушкинской неизбежной простотой, которая никому из русских писателей до него — кроме, может быть, Лермонтова в любимой Чеховым «Тамани» — не давалась так легко. Как Пушкин в «Повестях Белкина», ранний Чехов рассматривает бытовые первоосновы заурядной русской жизни, хотя и без пушкинского к ним пиетета. Его персонажи этой поры действуют в окружении ближайших к человеку обиходных вещей — своего рода «новая вещественность», развитая, усложненная и драматизованная впоследствии Пастернаком, — в мире будничных отношений, не обремененных никакими посторонними интересами и коллизиями. Исследование современной ему жизни Чехов начинает с простейших, элементарных ее частиц. Вот почему свой переворот в драме он подготовляет короткими непритязательными водевилями. В простоте Чехова, в отличие от тех, кто работает после него, скажем от Хемингуэя, нет напряжения, принужденности, и, в отличие от Пикассо, Маяковского или Брехта, он ничего не огрубляет и не схематизирует. Своей милой простотой Чехов не бравировал, он ее конфузился, имея перед глазами пример {62} Тургенева, Толстого, Достоевского. По мере того как духовные потребности и конфликты внедрялись в его искусство, оно незаметно усложнялось. Про раннего Чехова можно сказать, что он прост, как жизнь, про позднего — что он, как жизнь, сложен.)

Черты новой, мещанской цивилизации обозначились перед Чеховым особенно резко на фоне русской дворянской культуры; как и античная культура, она развивалась в условиях свободы от повседневных материальных трудов, на основе налаженного быта, чужими руками созданного и ухоженного, располагающего к общению с природой, к утонченной и развитой духовной жизни. Тема умирающей дворянской культуры, не знакомой с унизительной и мелочной властью быта, возникает у Чехова как тема тургеневская. Постепенно видоизменяясь и усиливаясь, тургеневская тема проходит через все творчество Чехова, завершаясь в последней его пьесе «Вишневый сад». Ни один из русских писателей — ни Пушкин, с которым его будут сравнивать символисты, ни Гоголь, у которого он так внимательно учился, ни Достоевский, который тоже писал о разночинном быте и к которому он был странно равнодушен, ни даже Лев Толстой, который его нежно любил и которого он любил, — никто так не тревожил его мысль, ни с кем другим не вступал он в такие напряженные отношения постоянного притяжения и отталкивания, как с Тургеневым, — разве что с Шекспиром. Для Чехова «тургеневское» в жизни необыкновенно важно и содержательно; это традиционно-идеальное начало, которое недавно еще существовало в окружающей действительности, а ныне как будто бы вовсе исчезло; это то, что только что было, но чего уже быть не может, что кажется сказкой, преданием, как мифическая античность или бабушкины россказни, что в равной мере достойно язвительной насмешки и сочувственной элегии. В водевилях, как и во всей чеховской юмористике, тургеневская тема интерпретируется непочтительно и недружелюбно — в пародийном плане.

Первые чеховские водевили представляют собой пародию на канонические мотивы и ситуации усадебной тургеневской литературы. «Медведь» и «Предложение» могут быть разыграны в декорациях «Рудина» или «Месяца в деревне». Но тургеневская девушка занята здесь {63} лущением гороха; но молодая вдова, затворница, преданная памяти любимого мужа, ждет не дождется кого-нибудь, кто избавит ее от обета верности; но романтический герой, дуэлянт, краснобай, покоритель дамских сердец, озабочен собиранием денежных долгов, а другой герой, мягкий, нервный и нерешительный, занят своею собакой и своими недугами и мечтает о регулярном образе жизни; но вместо утонченного кружевного диалога между обитателями дворянских гнезд разгорается вульгарная перебранка из-за межевых разногласий или не в срок отданных денег за овес. И в том и в другом водевиле пародируются традиционные реалии дворянского быта и дворянской литературы: бретерство, псовая охота, патриархальное дружеское соседство, романтическая любовь, родовая вражда. На фоне тургеневских декораций погружается в обывательщину поэтический мир, еще недавно недосягаемо вознесенный над нею. В «Медведе» и «Предложении» осмеяны запоздалые претензии на лирику, точно так же как в «Свадьбе» — претензии преждевременные.

## \* \* \*

Агрессивное распространение повседневности — далеко за положенные ей пределы — особенно явственно выражается у Чехова в мотиве задавленного, убитого буднями праздника. В водевилях этот мотив разработан в комическом духе, в больших чеховских пьесах и предшествующих им рассказах звучит печально и надорвано.

Ранний, написанный еще до водевилей рассказ «На гулянье в Сокольниках». В день 1 мая в разгар сокольнического гулянья за одним из чайных столов сидит парочка: пьяный мужчина в лоснящемся цилиндре и дама в голубой шляпке. Даме стыдно за своего спутника перед чинно гуляющей публикой, и она сердито попрекает его за испорченный праздник. К тому же мужчина не состоит с нею в законном браке — он портит ей не только праздники, но и будни. У выхода из парка сконфуженная дама, ведя под руку своего едва держащегося на ногах кавалера, «робко поднимает глаза на публику, в ожидании увидеть на лицах насмешливые улыбки. Но видит она одни только пьяные лица. Все качаются и {64} клюют носами. И ей становится легче». Оказывается, все перепились, у всех весенний, майский праздник испорчен.

Рассказ «Муж». В уездном городе останавливается на одну ночь кавалерийский полк. Вечером в клубе под звуки военного оркестра местные дамы танцуют с ловкими, стройными офицерами, забыв на несколько часов своих испитых, геморроидальных мужей. Особенно счастлива Анна Павловна, жена акцизного, маленькая страстная брюнетка: «… видно было, что, танцуя, она вспоминала свое прошлое, то давнее прошлое, когда она танцевала в институте и мечтала о роскошной веселой жизни и когда была уверена, что у нее будет мужем непременно барон или князь». Муж Анны Павловны — акцизный, «существо пьяное, узкое и злое», насильно уводит ее с бала, мстительно радуясь тому, что испортил ей праздник и надолго согнал выражение блаженства с ее лица.

«Выйдя из клуба, супруги до самого дома шли молча. Акцизный шел сзади жены и, глядя на ее согнувшуюся, убитую горем и униженную фигурку, припоминал блаженство, которое так раздражало его в клубе, и сознание, что блаженства уже нет, наполняло его душу победным чувством. Он был рад и доволен, и в то же время ему недоставало чего-то и хотелось вернуться в клуб и сделать так, чтобы всем стало скучно и горько и чтобы все почувствовали, как ничтожна, плоска эта жизнь, когда вот идешь в потемках по улице и слышишь, как всхлипывает под ногами грязь, и когда знаешь, что проснешься завтра утром, — и опять ничего, кроме водки и кроме карт!»

Героиня рассказа «Именины» Ольга Михайловна — молодая, счастливая богатая помещица — беременна и с трудом принимает гостей, съехавшихся со всего уезда. Семейный праздник превращается для нее в мучительный, лицемерный, бесконечно долгий публичный ритуал. Нездоровье обостряет ее нравственное чувство. Пустота и фальшь праздника открывают ей глаза на пустоту и фальшь будней, всей ее жизни и всех пошлых бездарных людей, которые ее окружают. Ольгу Михайловну душат скука и отчаяние, нервы ее все больше раздражаются, и как только уезжают гости, с нею делается припадок, который кончается преждевременными родами, {65} вмешательством хирургов и гибелью ребенка. В водевилях Чехов перечислил, кажется, все праздничные обряды обыденщины: предложение, свадьба, юбилей — все, кроме именин. Рассказ о нервном припадке Ольги Михайловны, написанный за год до «Свадьбы», восполняет этот пробел самым неожиданным образом.

После «Именин» Чехов пишет «Припадок». Действие первого рассказа происходит в богатом имении, во втором говорится о публичных домах в Москве, около Трубной; однако рассказы связаны общей темой, один — продолжение другого. Ольге Михайловне кажется, что день именин ее мужа и вся ее жизнь — это насилие над человеческой природой. Так же остро и трагически, как эпилептик перед припадком, воспринимает студент Васильев все, что происходит в публичном доме. Беременная усталая барыня — согласно заведенному в ее кругу тщеславному этикету — принимает в день мужниных именин множество гостей. Студенты, чтобы встряхнуться от утомительных однообразных занятий, по заведенному обычаю, идут в публичный дом. Оба праздника — надругательство над человеком и естественными началами жизни — кончаются одинаково: у Ольги Михайловны после ее светского приема, как у студента Васильева от посещения дома терпимости, начинается тяжелый нервный припадок.

От незатейливой, напечатанной в «Будильнике» зарисовки «На гулянье в Сокольниках» до трагических «Именин» мотив испорченного праздника звучит у Чехова все более широко: праздник не удается, потому что не удаются будни, пропащий праздник — пропащая, заезженная буднями жизнь. Мотив, проходящий через все водевили Чехова, в больших его пьесах открыто звучит разве что в двух-трех эпизодах. За исключением «Чайки», где каноническая композиция его драмы не совсем наблюдается, сцена несостоявшегося праздника обычно падает у Чехова на середину пьесы, обозначая момент перелома общего настроения — своеобразная чеховская перипетия.

«Чайка» начинается с неудавшегося праздника, с провала пьесы, написанной Треплевым. Поэтический ритуал театральной премьеры, которая должна состояться в лесу при свете луны, нарушается пошлыми и оскорбительными репликами Аркадиной. Сорванная театральная {66} премьера, неудавшийся триумф Кости Треплева и. Нины Заречной кладут печать предопределенности на всю пьесу, предвещая трагическую судьбу ее главных героев. В «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Вишневом саде» Чехов отодвигает сцену несостоявшегося праздника подальше, так, чтобы она раньше времени не затемнила общего колорита пьесы.

В «Дяде Ване» несостоявшимся праздником кончается второй акт: Серебряков не разрешает Елене Андреевне музицировать и убивает чужую радость. Как и во всех чеховских пьесах, сцена затравленного буднями праздника получает косвенный отклик в других сценах, по ходу действия этот мотив удваивается и утраивается. Для обитателей деревенского захолустья приезд столичного профессора с молодой красивой женой — праздник, нежданный и негаданный. На время все устраивают себе каникулы и забрасывают обычные дела: Астров перестает лечить больных и следить за лесом, дядя Ваня и Соня запускают хозяйство. Но праздника не получается. Вместо того чтобы посвятить целое лето радости, любви, Елене Андреевне, все, как невесело шутит Астров, только и делали, что занимались подагрой ее мужа. Неудавшийся праздник — это и запрещенное Серебряковым музицирование, и несостоявшийся роман Астрова с Еленой Андреевной, и безответная любовь Сони к Астрову, и обворованная, загубленная жизнь дяди Вани.

В «Трех сестрах» второй акт тоже кончается сценой запрещенного праздника: Серебряков не разрешает музицировать, а Наташа не велит пускать в дом ряженых. Задушив чужое веселье, Наташа уезжает кататься на тройке с Протопоповым; другим она оставляет только будни, а праздники присваивает себе. Ждали и хотели праздника, а он не состоялся, как не состоится свадьба Ирины и Тузенбаха, поездка сестер в Москву, мечта героев о личном счастье. Сюжет «Трех сестер» отчасти восходит к рассказу «Муж». Как мы помним, в рассказе говорится о мимолетном празднике в скучном уездном городишке, где остановился на ночлег кавалерийский полк. Праздник Анны Павловны длится один вечер — пока она танцует в клубе с офицерами. В «Трех сестрах» праздник растягивается на годы — пока военных не переводят в другое место, однако направление событий {67} то же: будни разомкнулись на время, чтобы потом сомкнуться вновь.

В «Вишневом саде» праздник, устроенный наперекор реальности, занимает весь третий акт — бал у Раневской, назначенный на день продажи имения с торгов. Призрачное веселье кончается появлением пьяного Лопахина, нового хозяина вишневого сада.

И в водевилях, и в больших пьесах у Чехова по-разному говорится об одном и том же — о празднике, который налаживается, но не состоится, потому что в него вторгаются будни; праздник сквозь будни никак не прорвется.

В этом смысле Чехов разительно отличается от Мопассана, который часто затрагивает ту же тему. У героев Мопассана жизнь бывает заурядна, пошла и неосмысленна, но тем охотнее идут они навстречу земным радостям, случайным и мимолетным праздникам, которые отпускает им судьба. В прозе Мопассана, в живописи импрессионистов запечатлено такое состояние общества, когда радость еще вполне возможна, но только на, время, как эпизод, как чудное мгновение, — незатейливая, в сущности говоря, радость, она всю жизнь собою не объемлет и на многое не претендует. Вот почему, помимо прочего, импрессионисты так дорожили мгновением, отблеском быстротечного, летучего счастья на людях и предметах. А по Чехову, если жизнь не удалась, если она не освещена общей идеей, то тогда и маленькие радости не даются в руки, не идут впрок. Чехов и в данном случае строго придерживается традиции русской литературы с ее максималистскими представлениями о человеческом счастье.

У русских писателей, у Толстого, Достоевского, Горького, жизнь героев часто проверяется смертью. Иван; Ильич в повести Льва Толстого умирает тяжело и плохо, потому что жил не так, как следует, а Платон Каратаев жил по совести — и умирает легко. Как русские писатели испытывали своих героев смертью, так Чехов — праздниками. По Чехову, какие у вас будни, такие и праздники, при плохих буднях хорошим праздникам не бывать. Как врач, Чехов мог бы сказать, что нельзя лечить будни праздниками: подобное лечится подобным.

Праздник у Чехова в известном смысле старше будней. Будни у него только складываются, а праздник несет {68} на себе следы древнего, далеко в глубь веков — в золотой век — уходящего времени. Анна Павловна, танцуя с офицерами в клубе, вспоминает юность, когда она танцевала в институте и мечтала о будущем счастье; Маша говорит о том, как шумно и многолюдно проходили именины при покойном отце; Фирс вздыхает о блестящих балах с генералами, баронами и адмиралами. Но праздники старше того, что могут вспомнить о себе люди, они древнее их собственного прошлого, праздники — это следы какого-то давнего, домещанского, добуржуазного времени, обломки разрушенного уклада, исчезнувшей цивилизации, когда свадьбы были свадьбами, святки — святками, когда труды и дни чередовались в едином круговороте цельной и естественной жизни. Праздники у Чехова — едва мерцающее воспоминание об утраченной свободе, неосуществленная, погубленная мечта; она разгорается на короткое время и быстро гаснет.

Легко заметить, что соотношение праздников и будней и вся тема праздников дается у Чехова противоположно тому, что имело место в предшествующей ему драматической системе, сложившейся еще в эпоху Возрождения. Согласно ренессансным представлениям сама жизнь — праздник, в игре, переодевании, карнавале осуществляют себя лучшие ее, наиболее свободные и мощные силы. Итальянская комедия масок, испанская комедия плаща и шпаги, комедия Шекспира, как и вся новеллистика Возрождения, построены на утверждении победоносных преимуществ праздника перед буднями. У Боккаччо праздные молодые люди одерживают верх над мужьями, занятыми деловыми заботами; у Лопе де Вега в «Овечьем источнике» перед праздником народного восстания бессильны власти с их привычными сословными представлениями о порядке; у Шекспира разгульная компания сэра Тоби смеется над Мальволио с его будничными пуританскими правилами. (В «Двенадцатой ночи» постному ханже Мальволио, несмотря на все усердие, не удается унять шумное, пьяное ночное веселье сэра Тоби, а постному профессору Серебрякову достаточно сказать одно слово «нельзя», чтобы запретить домашним музицировать.)

Тема праздника авторами Возрождения решается главным образом в высокой комедии, отчасти — в трагедии; {69} у Чехова ее удел преимущественно — водевиль. Площадной театр Возрождения, как и театр античности, был порождением народного праздника и представительствовал от его имени, а у Чехова театр — часть будней и во имя будней ведет свою речь. В течение нескольких веков, пока развивалась и претерпевала изменения ренессансная театральная система, разрыв между праздничным, так до конца и не утраченным характером сценического зрелища (так называемая театральность) и все более серой и будничной действительностью становился заметнее; он преодолевается лишь в новой драме, взявшей сторону повседневности.

Мотив несостоявшегося, побежденного праздника после Чехова встречается у самых различных драматургов, например у Бабеля в «Закате», у Гарсиа Лорки в «Кровавой свадьбе», у Пиранделло и Ануя, а также в пьесах американских Авторов. У Бабеля и Гарсиа Лорки этот мотив возникает из столкновения простонародных страстей и простонародного быта с его жестокими, косными традициями; у Пиранделло усугубляется мотивом театральной маски. Конфликт праздника и будней в пьесах итальянского драматурга сложно соотносится с противоречием между лицом и маской. В отличие от театральной традиции Ренессанса, в частности от commedia dell’arte, где маска связана с карнавальным праздником, у Пиранделло переодевание, игра и маска принадлежат повседневности; путаные будничные обязательства заставляют человека быть не тем, что он есть на самом деле. Праздник наступает, когда удается сбросить маску и театральный персонаж после ряда трансформаций снова превращается в самого себя; чаще всего раздевание кончается трагически. Как в романе Герберта Уэллса «Человек-невидимка», лицо героя становится видимым, когда он погибает. У Ануя та же тема решается лирически: прерванный праздник — это прерванная любовь, капитулирующая перед буднями. В пьесах американских авторов — Юджина О’Нила, Теннесси Уильямса, Артура Миллера — тема праздника и будней дается в открытом, непосредственно бытовом изложении, приобретая жгучую актуальность и остроту. В одной из лучших пьес Миллера — «Воспоминание о двух понедельниках» — показана борьба понедельников, начинающих каждый раз заново монотонные, безрадостные {70} будни, с воскресеньями — с мечтами и надеждами; понедельник над воскресеньем берет верх, за ним остается последнее слово.

## \* \* \*

Наступление материального быта на духовные силы, плохо и поверхностно защищенные, в частности, выражено у Чехова через усиление физиологических мотивов. По мере того как духовное начало в обыденных героях съеживается и чахнет, тело со своими каждодневными потребностями и хворями распространяется и приобретает необыкновенно важную роль. Человек, отлученный от идей, от природы и красоты, оставшийся один на один с бытом, в конце концов оказывается наедине со своим телом, пухнущим, вожделеющим, болящим, обретающим диктаторские права.

После того как Чимша-Гималайский обосновался в усадьбе, купленной на многолетние сбережения, и насадил заветные кусты крыжовника, скромный чиновник, сын солдата, почувствовал себя настоящим помещиком и «располнел, обрюзг», стал похож на свинью (рассказ «Крыжовник»).

От года к году жиреет доктор Старцев, превращаясь в жадного, пухлого Ионыча («Ионыч»).

Обаятельный, либеральный, добрый барин Иван Иваныч Брагин «постарел, заплыл жиром и доживал свой век без направления и выражения» («Жена»).

От акта к акту все полнеет отказавшийся от надежд и от самого себя Андрей Прозоров («Три сестры»).

Все эти графинчики с водкой, грибочки, блины с икрой, а также катары, геморрои, ревматизмы вдруг получили необыкновенно важное значение — из привычного, малозаметного антуража жизни стали ее содержанием и смыслом.

Чеховское точное письмо, отмечающее подробности каждодневного обихода, казалось необычным даже для русской литературы с ее всегдашним вниманием к бытовой жизни. Молодой Маяковский, приветствуя, как единомышленник, разночинную грубость и материализм раннего Чехова в противовес дворянской литературе Тургенева и Толстого и запутанным тропинкам «Вишневого сада», ссылается, в частности, на описание еды {71} в рассказе «Торжество победителя»[[8]](#footnote-9). Вот это место у Чехова: «Блины были такие великолепные, что выразить вам не могу, милостивый государь, пухленькие, рыхленькие, румяненькие. Возьмешь один, черт его знает, обмакнешь его в горячее масло, съешь — другой сам в рот лезет. Деталями, орнаментами и комментариями были: сметана, свежая икра, семга, тертый сыр. Вин и водок целое море. После блинов осетровую уху ели, а после ухи куропаток с подливкой. Так укомплектовались, что папаша мой тайком расстегнул пуговки на животе и, чтобы кто не заметил сего либерализма, накрылся салфеткой». Эпическое и сладострастное перечисление блюд имеет здесь специальный смысл. Рассказ ведется от имени отставного коллежского регистратора, приглашенного вместе с другими чиновниками на масленичную трапезу к высокому лицу. Его превосходительство начал с самых низов и многое претерпел в молодые годы; он созвал подчиненных, чтобы покрасоваться и покуражиться. Застольную речь хозяин дома посвящает яствам, которые он с гостями употребляет, нынешнему своему цветущему положению и бедствиям, которые испытал когда-то. Пухлые блины, наисвежайшая икра, семга — это не просто блюда обеденного стола, но трофеи, взятые в жестоких и долгих битвах, лавровый венок, увитый вокруг головы триумфатора. Удобства и блага, привычные старому барству, достававшиеся ему даром, теперь, возлелеянные и взятые с бою, оказываются главным умственным интересом, только об них и речь. «Старый, разбогатевший мещанин любит толковать об удобствах жизни, для него все это еще ново, *что он барин…*»[[9]](#footnote-10).

В водевилях физиология обыграна со стороны не гурманской, но медицинской, как в средневековом фарсе.

Здоровый 35‑летний мужчина в «Предложении», сватаясь, без конца жалуется на свои хвори: его мучит сердцебиение, расстройство нервов, бессонница, у него жилы стучат в висках, искры в глазах, в боку дернуло, ногу отняло, ему то дурно, то в голову ударило, он хватается за сердце, просит воды и, как женщина, падает {72} в обморок; с девушкой, которой он приехал объясниться в любви, делается истерика.

«Юбилей» начинается с того, что старый бухгалтер Хирин просит послать в аптеку за валерьянкой и жалуется, что у него «воспаление во всем теле. Зноб, жар, кашель, ноги ломит и в глазах этакие… междометия»; а директор банка Шипучин, едва явившись в контору, сообщает, что у него нервная дрожь и ночью он имел припадочек подагры. Кончается водевиль безумными криками Хирина, мигренью и новым приступом подагры у Шипучина и двойным обмороком — жены Шипучина и Мерчуткиной. (В свое время Мейерхольд отметил в своем спектакле раздутую и карикатурную физиологичность чеховских водевилей, придумав для них общее название — «Тридцать три обморока»[[10]](#footnote-11).)

Наверно, со времен Ренессанса телу с его аппетитами и недугами не уделялось столько внимания. Как в искусстве Ренессанса, тело у Чехова посредничает между человеком и материальным внешним миром, но общение между ними перестало быть приятным и дружественным; помимо того что тело теснит человека, оно еще и плохо ему служит. Телесная и гастрономическая материальность изображена у Чехова отнюдь не в ренессансном духе. В «Даме с собачкой», в том месте, где описана столичная буржуазная жизнь Гурова, после того как он вернулся из Крыма в Москву и погрузился в привычный ему рутинный быт, сказано между прочим: «Уже он мог съесть целую порцию селянки на сковородке…». Когда же Гуров признается своему клубному партнеру, чиновнику, в знакомстве с очаровательной женщиной, тот отвечает ему: «А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!». Пошлый благополучный быт Гурова, противостоящий его любви, воплощен, помимо прочего, в селянке на сковородке, ресторанной осетрине, сытых гастрономических утехах.

Отношение Чехова к современному ему материальному быту проясняется особенно отчетливо при сопоставлении с Буниным. Бунин порой описывает тот же быт {73} и развивает те же лирические мотивы, что и Чехов в «Даме с собачкой». Но соотношение между одним и другим у него совсем иное. В поздних любовных новеллах Бунина, где его дарование выразилось наиболее сильно, воспоминания о любовных наслаждениях молодости неизбежно сопровождаются воспоминаниями о радостях, доставляемых комфортом и гастрономией. Силой своей памяти и своего воображения Бунин воскрешает навсегда утраченный мир красивых поэтичных женщин и красивого богатого быта — столичного, усадебного, курортного. Чувственным описаниям волшебных страстных женщин с тонкой талией, полновесными бедрами и стройными, точеными щиколотками соответствуют столь же чувственные описания съеденного и выпитого.

В рассказе «Антигона» со свойственной Бунину подробностью говорится о молодой женщине, с которой случайно и быстро сближается герой рассказа, юный студент, приехавший погостить в имение к дяде: «… высокая, статная красавица в сером холстинковом платье, в белом переднике и белой косынке, с большими серыми глазами, вся сияющая молодостью, крепостью, чистотой, блеском холеных рук, матовой белизной лица», она поражает студента необыкновенной стройностью платья, ног. Вслед затем так же подробно и заманчиво рассказывается о трапезе в имении у дяди, где герой встречается с женщиной, поразившей его воображение. «Ели горячую, как огонь, налимью уху, кровавый ростбиф, молодой картофель, посыпанный укропом. Пили белое и красное вино князя Голицына, старого друга дяди».

В «Визитных карточках» известный писатель, плывущий на пароходе по Волге, перед тем как увести свою случайную спутницу к себе в каюту, пьет с ней водку «под холодную зернистую икру с горячим калачом».

В «Чистом понедельнике» долгожданной любовной близости предшествует лирическое описание старозаветного московского трактира в Охотном ряду: показаны этажи и залы трактира, его блюда, его посетители и служащие — лохматые, толсто одетые извозчики, резавшие «стопки блинов, залитых сверх меры маслом и сметаной»; купцы, которые «запивали огненные блины с зернистой икрой замороженным шампанским»; быстрый половой, угодливой скороговоркой предлагающий к {74} блинам домашнего травничку, икорки, семушки, а к ушице — на редкость хороший херес.

Рассказ «В Париже». Сцена решающего любовного свидания: «В кафе “Coupole” начали с устриц и анжу, потом заказали куропаток и красного бордо. За кофе с желтым шартрезом слегка охмелели».

Если бы «Даму с собачкой» написал Бунин, то ресторанная селянка на сковородке, осетрина, поедаемая в клубе, арбуз, которым наслаждается Гуров после того, как овладел Анной Сергеевной, не противоречили бы любви, но аккомпанировали ей, обрамляли и будоражили ее. (Бунин мог бы приблизиться к бульварщине в своем чувственном гурманстве, если бы он не был гурманом по давним воспоминаниям, трагически окрашенным знанием будущего. Это воспоминания о любовных страстях и яствах недолюбившего, скудно живущего человека, это упорное стремление задержать в памяти и обласкать мир, навсегда канувший, оставшийся за роковой чертой революции.)

У Чехова бунинские гастрономические реестры бывают уместны в устах мещан и чиновников, которые алчут сытого благополучия или недавно заработали его: юмористический рассказ «Торжество победителя» или «Сирена». Но вот «Ариадна», как и «Дама с собачкой», — наиболее бунинское из зрелых произведений Чехова. С редкой для Чехова, почти бунинской скрупулезностью в рассказе говорится о роковой чувственной страсти, драматические перипетии которой развиваются в излюбленной Буниным праздной атмосфере модного курорта, туристических отелей и ресторанов. Бытовой фон, который у Бунина романтизирует страсть, показан в «Ариадне» неприязненно и отчужденно, свидетельствуя против страсти, разоблачая ее пошлость и нечистоту. «Мы останавливались в Венеции, в Болонье, во Флоренции и в каждом городе непременно попадали в дорогой отель, где с нас драли отдельно и за освещение, и за прислугу, и за отопление, и за хлеб к завтраку, и за право пообедать не в общей зале. Ели мы ужасно много. Утром нам подавали café complet. В час завтрак: мясо, рыба, какой-нибудь омлет, сыр, фрукты и вино. В шесть часов обед из восьми блюд, с длинными антрактами, в течение которых мы пили пиво и вино. В девятом часу чай. Перед полуночью Ариадна объявляла, что {75} она хочет есть, и требовала ветчины и яиц всмятку. С ней за компанию ели и мы. А в промежутках между едой мы бегали по музеям и выставкам, с постоянной мыслью, как бы не опоздать к обеду или завтраку». К тому быту, который Бунин впоследствии — по воспоминаниям — чувственно ласкал и поэтизировал, Чехов относился трезво и настороженно, усматривая в нем не союзника, а врага душевных страстей.

## \* \* \*

Да, в рассказах и пьесах Чехова показано, что пошлый материальный быт грозится вытеснить идеальные силы жизни, как селянка на сковородке — любовь Гурова к Анне Сергеевне. Да, Чехов утверждал, что существование современного ему человека все больше ограничивается выполнением бесконечных обязательств перед повседневностью и собственным телом; по этому поводу он, кажется, сказал все, что позже с таким отчаянием повторят французские писатели-экзистенциалисты. Однако же Чехов не только презирал обыденщину, но и преданно любил, не представляя себе ни жизни, ни искусства без быта, будней и пошлости.

(Понятие пошлости у Чехова расщеплено и употребляется в двух значениях. Первое — житейская пошлость как то, что испокон веку заведено, издавна, исстари пошло и всеми принято, что соответствует повседневному обиходу, массовой обывательской жизни. И второе — пошлость как избитый, вульгарный мещанский вкус и образ мыслей, воплощенный в розовом платье и зеленом поясе Наташи, артистических пристрастиях Аркадиной, либеральных статьях профессора Серебрякова. Как правило, за исключением считанных и очевидных случаев, понятие житейской пошлости толкуется в произведениях, письмах и высказываниях Чехова в первом, более архаическом и сложном значении: пошлость как обыденность.)

Обыденность у Чехова — это поприще, на котором человеку в первую очередь надлежит проявить себя, она же устраивает и решающий экзамен всей человеческой жизни. Обыденность и хороша, и нехороша, она губительна и спасительна, она лечит и калечит, она соединяет в себе все предрассудки и всю мудрость традиционного {76} житейского опыта, это враждебная, но и дружественная, ближайшая человеку стихия.

У любимого Чеховым Мопассана, который первый запечатлел черты современной буржуазной цивилизации, обыденность тоже двойственна, но твердо очерчена в своих границах и равна самой себе; никаких иных, внематериальных, внетелесных, внечувственных элементов и возможностей она в себе не содержит. Современный жизненный уклад характеризуется у Мопассана как щедрый поставщик развлечений, плотских радостей и средоточие гнусной пошлости, корыстного, циничного бессердечия. Одна сторона быта — неизбежное продолжение другой, обе лишены настоящего духовного содержания. Быт в произведениях французского писателя собою ограничен, довлеет себе. Поиски выхода ведутся героями Мопассана вне будней, за пределами современного города — на гулянье, на лодке, на воде.

Между тем в прозе и пьесах Чехова обыденщина не только отталкивает от себя духовные стремления, но и пронизана ими, она и некрасива, и заключает в себе норму истинной красоты.

Житейский уют, например, с таким старанием воспроизведенный в чеховских спектаклях Художественного театра, служит драматическим героям защитой от страшной и убогой русской жизни, которая простирается за стенами их дома. Оглядывая чудесную квартиру Прозоровых, Вершинин восторгается и горюет: «Сколько, однако, у вас цветов!.. У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов…». Цветы в доме, постоянная атмосфера изящества и простоты — это радость, которой чеховские герои украшают свои будни; праздники им не даны, зато будням они придают праздничный характер, это единственный праздник, который им доступен, и они берегут его. (Со времен Диккенса никто в европейской литературе не ставил домашний быт так высоко и не придавал ему такого важного значения. После многолетних скитаний и мытарств герои Диккенса возвращаются к уютно пылающему камину, к семейному столу. Воспоминания об уюте домашнего очага согревают их сердца в пору житейских невзгод и указывают цель, куда необходимо стремиться.

Театральные герои Чехова с уютом быта никогда не расстаются, но и не делают его своей целью, у них другие {77} цели — в быте, в житейщине не умещающиеся, не говоря уж о том, что Чехову, как об этом свидетельствуют, помимо пьес, его рассказы, например «Учитель словесности» или «В родном углу», ясна неустойчивая, двойственная, коварная роль уютного материального быта, еще неведомая Диккенсу.)

Житейщина в большой мере формирует и самый стиль Чехова, между нею и его творчеством нет преград; обиходная жизнь дарит Чехову неисчерпаемое количество сведений, впечатлений и интонаций. Жанр короткой новеллы, избранный им, и особый, непринужденно-повествовательный характер его драматургии определены прежде всего постоянной приверженностью писателя непосредственным впечатлениям бытия. Чехов и здесь выступает новатором после Толстого, Достоевского, Ибсена с их грандиозными, сложно организованными идейно-художественными конструкциями.

Наконец, и сам Чехов был человеком быта, как об этом свидетельствуют мемуаристы и его собственные письма, столь непохожие на письма его великих предшественников, которые и в интимном эпистолярном жанре часто оставались публицистами, философами, учителями жизни. Поразительные чеховские письма! Разумеется, Чехов пишет корреспондентам о литературе, задачах нравственного самовоспитания, деле Дрейфуса, но чаще и больше — о пестрых мелочах жизни, о житейской пошлости: о плохих и сырых папиросах, которые надо сушить над лампой, обжигая пальцы, «причем лампа дымит и коптит, папироса трещит и темнеет», о том, что на пароходе была сильная качка и он боялся, что вырвет «в тарелку своей соседки, дочери одесского градоначальника», о том, что «в валенках сыро, как в отхожем месте», что ловили за хвост холеру, а у папаши болит поясница, что в Мелихове за долгое время «был только один скандал: баран избил рогами телку», что «семена клевера стоят 100 р., а овса потребно на семена больше, чем сто. Вот тут и вертись!».

Стойкая преданность интересам и впечатлениям повседневной жизни была свойственна Чехову не только в молодые годы, когда обывательская пошлость и ему самому не была чужда, но и много позже, когда с такой трагической силой проявилась в его творчестве тоска по общественному идеалу. Двойственное, не только отрицающее, {78} но и приемлющее отношение к обыденщине ставит Чехова на особое место в искусстве XX в. Не случайно его так и не сумели до конца понять проникновенно писавшие о нем русские символисты с их последовательно отрицательным и нетерпимым — как впоследствии у французских экзистенциалистов — отношением к обывательскому быту, к его материальным, будничным потребностям и формам. Чехов не мог бы, как Блок, назвать своих современников, мирных обывателей, «обезьянами», «грудой человеческого шлака», «человеческими ростбифами», чернью, утомляющей его «своей пошлостью»[[11]](#footnote-12); он никогда не сказал бы, как потом говорили экзистенциалисты, что обыденность вызывает у него тошноту. А вот что вызывало у него тошноту: идеи и люди, оторванные от повседневности, высокомерно третирующие ее.

В одном из лучших чеховских рассказов, как мы помним, говорится о нервном припадке, который случился со студентом Васильевым, после того как он побывал в публичном доме. Такое же нервное потрясение испытывает и Ольга Михайловна, наслушавшись на именинах мужа бесконечных споров о печати, суде присяжных, женском образовании, и Войницкий, когда узнает, истинную цену идеям профессора Серебрякова. Общепринятые нормальные основы человеческой жизни подвергаются надругательству и в публичных домах, и в профессорской аудитории Серебрякова, и в интеллектуальной гостиной богатой помещицы.

Во всех случаях, когда ровная повседневная жизнь сталкивается с третирующей ее индивидуалистической и абстрактной идеей, Чехов принимает сторону первой. Он отличается в этом случае от большинства авторов — как современных ему, так и более поздних.

У Сартра в «Мухах» герой, совершающий акт справедливого возмездия над тираном, должен отринуть от себя массовую обыденную жизнь с ее будничными интересами и страстями. Но вот чеховский «Рассказ неизвестного человека», где тоже говорится о терроризме. Герой рассказа проникает под чужим именем в дом петербургского чиновника Орлова, чтобы, дождавшись удобного случая, убить по заданию революционной организации {79} отца своего хозяина, крупного сановника. В должности лакея, от которого не принято ничего скрывать, он близко узнает чужую жизнь и незаметно для себя становится ее участником. Вместо того чтобы копить гнев против сановного старика, он оказывается в страшной вражде с наглой воровкой горничной, вместо того чтобы безучастно следить за своими временными господами, готовясь к «акту», влюбляется в гражданскую жену своего хозяина, прекрасную, благородную женщину, которую тот обманывает. На фоне открывшейся ему чужой жизни, с ее привычками и предрассудками, с ее заурядными и противоречивыми персонажами, идея террора все больше меркнет, пока вовсе не исчезает из сознания героя, уступая место обычным человеческим заботам и стремлениям. Герой увозит любимую женщину за границу, а после ее смерти посвящает себя заботам о ребенке, родившемся у нее от Орлова. Реальную жизнь с ее будничной сложностью и повседневными, глубоко коренящимися драмами никаким террором не переделаешь.

У Ануя в «Антигоне» маленькая героиня, бросающая вызов мещанству и тирании, с презрением говорит о кухонных обязанностях, семейном очаге — о привычных радостях обывательского существования. И Чехов осмеивает тех, кто погряз в пошлой обывательщине. Однако в «Рассказе неизвестного человека» про петербургского чиновника Орлова, интересного, умного, но холодного, вялого и скептического человека, говорится с плохо скрытым осуждением: «Он никогда не держал у себя ни кухни, ни лошадей, потому что, как выражался, не любил “заводить у себя нечистоту”… Так называемый семейный очаг с его обыкновенными радостями и дрязгами оскорблял его вкусы, как пошлость; быть беременной или иметь детей и говорить о них — это дурной тон, мещанство». По Чехову, пошлость и мещанство, разумеется, заслуживают презрения, но еще большего презрения заслуживает богатый и просвещенный петербургский чиновник-сноб, боящийся кухни и семейного очага, потому что это пошлость и мещанство.

Самонадеянные люди, которые ставят себя над обыденностью, встречаются у Чехова на всех ступенях общественной лестницы: это телеграфист Ять, представитель новой технической интеллигенции; он тщится показать, {80} что выше мещан, с которыми гуляет на свадьбе, и поэтому говорит о непонятном — об электричестве; это лакей Яша, презирающий родную деревню и старушку мать за необразованность; это герой рассказа «Тайный советник», легкомысленный капризный генерал, столичная знаменитость. Он приезжает в отпуск к сестре-помещице и, умиляясь патриархальной простотой деревенских нравов, беспечно, сам того не замечая, оскорбляет мирную, налаженную жизнь, так что сестра снаряжает его — с глаз долой — из последних денег за границу; это суетная Ольга Ивановна, которая свысока относится к своему мужу, доктору Дымову, потому что он кажется ей человеком повседневности, а ее тянет к знаменитостям, к экзотике, к тому, что выходит из ряда вон; это, наконец, профессор Серебряков, взирающий на деревенскую жизнь дяди Вани и Сони с высоты своей филологии; что говорить, жизнь обитателей деревенской усадьбы, занятая хозяйством, мелочными подсчетами причитающихся денег за подсолнечное масло и гречневую крупу, бессмысленна и ужасна, но еще более бессмысленно писать об искусстве, ничего в нем не понимая, но куда ужаснее прожить жизнь ради бездарных, скучных брошюр об искусстве — ради листажа.

По Чехову, житейская пошлость плоха, но и без нее нехорошо. Конечно, это ужасно — разводить в усадьбе крыжовник и видеть в этом смысл своего существования, но и без крыжовника жизнь была бы неполна, без крыжовника хорошо жить одному только сухому и пошлому профессору Серебрякову. Верно, конечно, что пошлость, бытовщина могут отравить жизнь и довести до отчаяния. «Где я, боже мой?! — в ужасе восклицает Никитин, милый, интеллигентный учитель словесности, убедившись, что брак с молодой, любимой, но недалекой женщиной втиснул его существование в узкие рамки обыденщины. — Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные, ничтожные люди, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканы, глупые женщины… Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду сума!»

Но так же верно и то, что душечка, героиня одноименного рассказа, воплощение пошлости, безликой и банальной обывательщины, — один из самых обаятельных и поэтических женских образов Чехова. Житейская пошлость, угнетающая учителя словесности, в душечке {81} заслуживает себе прощения. Обыденщина у Чехова, как сила земного притяжения, столько же дружественна людям, сколь и враждебна. (Во многих стихах и пьесах Блока, идущего в русской литературе вслед за Чеховым, показана трагедия человека, лишенного земного притяжения, подхваченного снежными вихрями, — невесомого балаганного Пьеро, бесприютного бродяги, чьи будни проходят в «сумасшествии тихом», чья одинокая жизнь космически «пустынна, бездомна, бездонна».)

Пошлость, по Чехову, плоха, но и Генрик Ибсен недостаточно хорош, потому что у него нет пошлости. Житейская пошлость ужасна, но лучший акт в пьесе И. Потапенко — второй, «в котором житейской пошлости удается пробиться на свет сквозь изречения и великие истины»[[12]](#footnote-13).

Человек, порабощенный повседневностью, с головой погрузившийся в будни, становится пошлым, но в еще большую пошлость впадает тот, кто ставит себя над буднями. Пошлость хороша или нехороша в зависимости от того, как на нее смотреть.

Так проясняется нам особая чеховская диалектика.

Бунин в своих мемуарах вспоминает, между прочим, о поразившем его обыкновении Чехова говорить противоположно об одном и том же предмете.

«Много раз старательно-твердо говорил, что бессмертие, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме — сущий вздор:

— Это суеверие. А всякое суеверие ужасно. Надо мыслить ясно и смело. Мы как-нибудь потолкуем с вами об этом основательно. Я, как дважды два четыре, докажу вам, что бессмертие — вздор.

Но потом несколько раз еще тверже говорил противоположное:

— Ни в коем случае не можем мы исчезнуть после? смерти. Бессмертие — факт. Вот погодите, я докажу вам это…

Иногда говорил:

— Писатель должен быть нищим, должен быть в таком положении, чтобы он знал, что помрет с голоду, если не будет писать, будет потакать своей лени. Писателей надо отдавать в арестантские роты и там {82} принуждать их писать карцерами, поркой, побоями… Ах, как я благодарен судьбе, что был в молодости так беден!..

А иногда говорил совсем другое:

— Писатель должен быть баснословно богат, так богат, чтобы он мог в любую минуту отправиться в путешествие вокруг света на собственной яхте, снарядить экспедицию к истокам Нила, Южному полюсу, в Тибет и Аравию, купить себе весь Кавказ или Гималаи…»[[13]](#footnote-14).

О том же говорит, вспоминая о Чехове, А. И. Куприн: «Бывали у А. П. иногда маленькие противоречия, которые в нем казались особенно привлекательными и в то же время имели глубокий внутренний смысл»[[14]](#footnote-15).

Эта неоднозначность чеховского взгляда на один и тот же предмет не заключает в себе ни альтернативы, ни трагической раздвоенности. Хорошо, разумеется, когда писатель беден и должен трудиться не покладая рук, но так же хорошо быть литератору богатым и иметь свободу передвижения по всему земному шару.

Главная особенность чеховского склада ума — чеховской диалектики — состоит в том, что противоречие между двумя возможными ответами на один и тот же вопрос у него не замазывается, но и не подчеркивается. В этом, помимо прочего, состоит одно из важных отличий Чехова от склонной к трагическим антиномиям литературной традиции XIX в., выразившейся наиболее ярко у многих романтиков, у Достоевского, и от тех направлений в искусстве XX в., которые этой традиции следуют. Диалектика Чехова по отношению к жизни ненавязчива и деликатна, в ней нет ничего нескромного, нет претензий, которые так раздражали Чехова в Достоевском; это диалектика, не избегающая противоречий, но и не обостряющая их трагической патетикой или игрой изощренного ума.

Противоречие между слезинкой ребенка и будущим счастьем человечества Достоевский накаляет до крайней степени, чтобы в конце концов разрешить его, отказавшись от всеобщего счастья, если оно должно быть устроено ценой безвинного человеческого страдания.

Не так у Чехова.

{83} Если у Ирины от работы на телеграфе голова болит и настроение портится, это вовсе не значит, что труд не приносит радости и всем надо перестать трудиться. Но в то же время из того, что, к счастью, в России скоро трудиться будет каждый, никак не вытекает, что Ирина будет счастлива своей работой на телеграфе или в школе. Это противоречие воспринимается драматическими героями мужественно, стоически покойно, как нечто само собою разумеющееся: противоречие загоняется вглубь, а не раздувается, зато и никак не разрешается, решения ему не видно.

Различные ответы на один и тот же вопрос у Чехова не исключают друг друга, каждый — дело житейское — в своем случае уместен; противоречиями Чехов не играет, и не бравирует, и не ужасается им, надеясь, что когда-нибудь они сгладятся, быть может. Противоречие в драматургии Чехова — это не то, что может быть преодолено, а то неизбежное, с чем приходится жить, что надо нести, как крест. Собственно, эта специфическая диалектика чеховского мышления и сделала его драматургом, т. е. художником, способным замечать жизненные противоречия и оценивать их объективно, умеющим противоположно видеть один и тот же предмет с точки зрения различных заинтересованных в нем лиц, — но драматургом особого склада, который не избегает, но и не нагнетает противоречий, не примиряет, но и не разрешает их (тоже своего рода эпический театр).

Двойственность, противоположность чеховского взгляда на жизнь проявляется и в наиболее общих выводах, и в каждом частном мотиве его творчества. В водевилях это свойство его дарования, может быть, еще очевиднее, чем в больших пьесах. В них показана одна только пошлая обыденность — без противостоящих ей идеальных сил, — но и она расценена не однозначно. Чехов в своих водевилях и язвит обыденщину, и симпатизирует ей, он смотрит на нее не только извне, но и изнутри ее самой, скорее шутливо, чем пренебрежительно. Обывательщину он вышучивает, а не проклинает.

Чеховские водевили — комическая сага о житейской пошлости — исполнены не одних сарказмов, но и веселости.

Водевили дают нам ключ к чеховской диалектике, а через нее — ко всей его драматургии.

# **{****84}** 2 Время в пьесах Чехова

Среди известных нам мотивов чеховской драматургии главный — мотив времени. Другие мотивы то слышны, то исчезают, этот звучит постоянно, с неслабеющей силой. Герои Чехова вспоминают о времени весело и печально, по самым различным поводам. Они говорят о своей ушедшей молодости и далеком прошлом России, о близкой старости и будущем человечества, о случайных мгновениях счастья и мерном однообразном течении буден.

Особенно часто с удивительной странной настойчивостью возникает в их диалогах тема возраста, годов, которые прожиты и которые предстоит прожить.

Едва появившись на сцене, Треплев саркастически говорит о своей молодящейся матери:

— Когда меня нет, ей только тридцать два года, при мне же ей сорок три, и за это она меня ненавидит…

Тут же он упоминает о возрасте Тригорина:

{85} — Сорок лет будет ему еще не скоро…

— Мне пятьдесят пять лет, — защищается Дорн от ревности Полины Андреевны.

— Пустяки, для мужчины это не старость. Вы прекрасно сохранились и еще нравитесь женщинам.

Второе действие «Чайки» начинается с хвастовства Аркадиной перед Машей своей моложавостью, с разговоров о старости, о жизни и смерти:

— Станем рядом, Вам двадцать два года, а мне почти вдвое, Евгений Сергеич, кто из нас моложавее?

— Вы, конечно.

— Вот‑с… А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите все на одном месте, не живете… И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать.

— А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф…

Доктор Дорн возмущен заботами Сорина о своем здоровье:

— Лечиться в шестьдесят лет!

— И в шестьдесят лет жить хочется.

И опять, и опять говорят про шестьдесят лет Сорина, про пятьдесят пять — Дорна, про ушедшую молодость и пожилые годы, когда уже поздно менять жизнь.

Прощаясь с Аркадиной, Полина Андреевна плачет:

— Время наше уходит!

— Что же делать!

В четвертом акте слышатся те же сетования Сорина о нелепо прожитой молодости, те же укоризны Дорна по поводу того, что в шестьдесят два года выражать недовольство жизнью не великодушно, те же комплименты по адресу нестареющей Аркадиной, которую время не берет.

Рассказывая Треплеву об успехе его произведений в Петербурге и Москве, Тригорин замечает, в частности:

— Думают все почему-то, что вы уже немолоды.

Всего сильнее и надрывнее тема уходящих, ушедших, пропащих лет звучит в «Дяде Ване».

Пьеса начинается разговором Астрова со старой няней о том, каков был Астров когда-то и как изменился за время их знакомства.

{86} — Тогда ты молодой был, красивый, а теперь постарел. И красота уже не та.

— Да… В десять лет другим человеком стал.

И в продолжение всей пьесы действующие лица лихорадочно считают свои и чужие годы.

— … двадцать пять лет занимал чужое место. А посмотри: шагает, как полубог!

— Счастья я лишился, но у меня осталась гордость. А она? Молодость уже прошла, красота под влиянием законов природы поблекла, любимый человек скончался… Что же у нее осталось?

— Теперь мне сорок семь лет… Я ночи не сплю с досады, от злости, что так глупо проворонил время, когда мог бы иметь все, в чем отказывает мне теперь моя старость!

— Вы еще молодой человек, вам на вид… ну, тридцать шесть — тридцать семь лет…

— Проклятая отвратительная старость. Черт бы ее побрал. Когда я постарел, я стал себе противен…

— Десять лет тому назад я встречал ее у покойной сестры. Тогда ей было семнадцать, а мне тридцать семь лет. Отчего я тогда не влюбился в нее и не сделал ей предложения? Ведь это было так возможно!.. Зачем я стар?

— В твои годы это совсем не к лицу.

— … мое время уже ушло, поздно мне…

— … при такой обстановке тому, кто работает и борется изо дня в день, трудно сохранить себя к сорока годам чистеньким и трезвым.

И последние трагические итоги:

— Пропала жизнь!

— Мне сорок семь лет; если, положим, я проживу до шестидесяти, то мне остается еще тринадцать. Долго! Как я проживу эти тринадцать лет?

И в «Трех сестрах» драматические герои, молодые и старые, кто с отчаянием, а кто с надеждой, без конца говорят о своем возрасте.

— Мне двадцать восемь лет…

— Мне двадцать лет!

— Мне скоро шестьдесят, я старик, одинокий, ничтожный старик…

— Как идет время? Ой, ой, как идет время!

— Вы постарели, но еще не стары.

{87} — Однако уже сорок третий год.

— Вам двадцать лет, мне еще нет тридцати. Сколько лет нам осталось впереди, длинный, длинный ряд дней, полных моей любви к вам…

— Все-таки жалко, что молодость прошла…

— Доктор, сколько вам лет?

— Мне? Тридцать два.

— Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела…

— Слаба стану, все скажут: пошла! А куда я пойду? Куда? Восемьдесят лет. Восемьдесят второй год…

Только в «Вишневом саде» призрак ускользающей жизни перестает пугать воображение героев, к своим годам беззаботные персонажи этой пьесы относятся так же легко, как к близящейся дате продажи имения.

Проблеме возраста своих литературных героев сам Чехов придавал необычайно важное значение. В записных книжках он отмечает, в частности: «Прежде герои повестей и романов (Печорин, Онегин) были 20 лет, а теперь нельзя брать героя моложе 30 – 35 лет. То же самое скоро будет и с героинями»[[15]](#footnote-16). Романтически настроенный молодой человек, о разочарованиях которого рассказали писатели XIX в., в современной литературе, по мнению Чехова, должен уступить место герою зрелых лет, несущему на себе следы долгих соприкосновений с действительностью. И хотя в произведениях Чехова мы встречаем и очень юных, и очень старых героев, главная драматическая тема связана у него с героями, которым близко к сорока или за сорок. Этот возраст для чеховских героев роковой: он обозначает момент перехода от надежд к разочарованиям, от чувства свободы к чувству несвободы, от множества маячащих впереди возможностей к обреченному движению по одной, до конца жизни обозначенной колее. В центре чеховской драмы персонажи, достигшие середины жизненного пути; они и обольщений молодости еще не забыли, и чувствуют уже близкую старость.

Чеховских героев, кто приближается к сорока или перевалил за сорок, мы застаем в самый драматический период их жизни, когда они еще способны к вольным {88} порывам, но уже стеснены в своих действиях, связаны по рукам и ногам. Про Дмитрия Дмитрича Гурова, героя рассказа «Дама с собачкой», сказано: «Ему не было еще сорока, но у него была уже дочь двенадцати лет и два сына гимназиста». Дочь и два сына Гурова, как и дочери Вершинина, — знаки несвободы, свидетельства того, как давно и прочно скованы эти люди обязательствами, наложенными на них прожитыми годами. Они появляются перед нами еще импозантными и сильными, но уже утомленными и подточенными, разочарованными в себе. О дорожном спутнике учительницы Марьи Васильевны (рассказ «На подводе»), красивом и богатом сорокалетнем помещике Малове, говорится: «Он казался стройным, бодрым, но в походке его было что-то такое едва заметное, что выдавало в нем существо уже отравленное, слабое, близкое к гибели». Малов — праздный, пьющий человек, но и другие чеховские герои его лет чувствуют себя на переломе от бодрости и расцвета всех сил к вялости и увяданию. Их организм отравлен не водкой и праздностью, а гнилыми испарениями презренной обывательщины, о которой с ненавистью и отчаянием говорит доктор Астров.

Еще недавно эти люди полагали, что лучшие годы у них впереди, что они живут начерно, а скоро заживут совсем по-другому — начисто; выясняется, что если и было в их жизни что хорошего, то позади, в едва мерцающем прошлом, и уже ничего не светит им в будущем.

Герои Чехова оказываются на сцене в момент трагического отрезвления, когда с внезапной пугающей ясностью они осознают, что жизнь коротка и прожита не так, как следует, и что переделывать ее, кажется, уже поздно. Вот почему с таким отчаянием, так горячо и поспешно подсчитывают они свои годы, раздумывая об уронах, нанесенных им временем: «И не заметил, как исполнилось ему 45 лет, и он спохватился, что все время ломался, строил дурака, но уже переменять жизнь было поздно. Как-то во сне вдруг точно выстрел: “Что вы делаете?” — и он вскочил весь в поту»[[16]](#footnote-17). В этих коротких душераздирающих строчках из «Записных книжек» Чехова запечатлена и вся драма его театральных героев, {89} и то мгновение их жизни, когда мы знакомимся с ними.

Но и персонажи помоложе — Нина Заречная, Треплев, Соня, три сестры, — эти юные прекрасные существа, быстро приобщаются к драме сорокалетних — сетуют на усталость, на то, что жизнь их отцвела. Соня в финале «Дяди Вани» мечтает об отдыхе, как о небе в алмазах; Нина Заречная в последнем акте «Чайки» жалуется, что утомилась; о своей усталости говорят и Ольга с Ириной в «Трех сестрах». В «Скучной истории», может быть самом глубоком из чеховских рассказов, поразительно не только то, что старый, находящийся на пороге смерти ученый принимает близко к сердцу драму Кати, молодой женщины, красавицы, актрисы, но и то, что Кате понятно и знакомо душевное состояние ее старого друга: в свои двадцать пять лет она уже разочарована и утомлена жизнью. Вот и герой рассказа «Моя жизнь», молодой человек, сверстник Кати, говорит о себе так, как будто у него все позади: «Теперь же, когда мне уже минуло двадцать пять лет и показалась даже седина в висках, и когда я побывал уже и в вольноопределяющихся, и в фармацевтах, и на телеграфе, все земное для меня, казалось, было уже исчерпано…».

Молодость — это прежде всего ощущение полноты предстоящих тебе возможностей, свобода выбора и свобода действий — все, чего лишены чеховские герои. Что говорить, русская жизнь куда как быстро утомляет и старит (и сам Чехов в возрасте тридцати трех лет пишет о себе: «Старость уже чувствую»[[17]](#footnote-18)). В рассказах, повестях, пьесах, так же как и в записных книжках и письмах, Чехов без конца говорит — то с сочувствием, то с осуждением — о драме русского интеллигента, у которого энергия и возбудимость молодости быстро сменяются усталостью, апатией, сознанием тщетности всех надежд, уверенностью, что лбом стену не прошибешь.

Едва начавши жить, чеховские герои чувствуют груз бездарно прошедших лет. Один из персонажей рассказа «Ариадна», некто Лубков — безнравственный, растрепанный, но острый и проницательный человек, произносит тираду в духе Ибсена: «Настоящее не может быть полным и счастливым, когда есть прошлое…». Но, {90} в отличие от героев Ибсена, у чеховских персонажей в прошлом не насчитывается роковых, тайных дат, которые потрясли и переломили бы их жизнь, — одни только прожитые годы. Время своей жизни, текущей ровно, как песок в песочных часах, чеховские герои мерят не событиями, а числом прошедших лет. Рассказывая о своем прошлом, они не в пример героям старой классической драмы — Эдипу, Отелло или Иону Габриелю Боркману — вспоминают не о том, что с ними случилось, а о том, сколько воды утекло. Печалясь о своей судьбе, о неосуществленных мечтах, Астров и три сестры ведут счет не несчастьям, которые выпали на их долю, а тусклым мучительным годам жизни в провинциальной глуши. Про сельскую учительницу Марию Васильевну говорится, что она учительствует тринадцать лет, и этим все сказано: понятно, почему она утомлена, измучена, несчастлива, почему для нее уже все равно — весна ли, или осенний ветер с дождем, или зима. Герои Чехова ясно видят, что их жизнь погублена не теми или иными злосчастными событиями, а годами, в течение которых они испытывали на себе разрушительное давление обыденности и становились частью ее.

Отношение драматических персонажей к ровно текущему времени своей жизни находит отклик и соответствие в поэтике чеховской драмы.

## \* \* \*

И в речах драматических героев, и в самом построении чеховских пьес движение времени осуществляется, как известно, вне и помимо событий[[18]](#footnote-19). Преимущественно мы встречаемся здесь с тем, что в спортивных играх называют «чистым временем» — в течение которого не происходит чрезвычайных происшествий и остановок. Драматические события у Чехова отсутствуют вовсе или сглажены, притушены, размыты, как покушение дяди Вани на Серебрякова или сцена из третьего действия этой пьесы, где Соня сквозь слезы умоляет отца быть {91} милосердным. «Драма, — говорил Чехов актрисе Художественного театра Бутовой, полагая, что эта сцена слишком горячо исполняется в спектакле, — была в жизни Сони до этого момента, драма будет после этого, а это — просто случай, продолжение выстрела. А выстрел ведь не драма, а случай»[[19]](#footnote-20).

Кульминациям человеческого бытия Чехов не придавал сколько-нибудь важного значения, потому что они кратковременны и связаны с событиями, а событие — по Чехову — это всего-навсего случай, он мог произойти, а мог и не произойти. Приятель Чехова писатель Потапенко, один из прототипов Тригорина, вспоминает, как спорил с автором «Чайки», упрекая его в том, что в его пьесе отсутствует необходимая театральная условность. Потапенко ссылался на традиции, на требования сцены, а Чехов, как Треплев в «Чайке», одно повторял: нужны новые формы. В «Чайке», по свидетельству Потапенко, театралам не хватало чего-то важного с точки зрения установившегося вкуса. «Не было условного развития драматического сюжета с постепенным нарастанием и разрешением в конце, перед падением последнего занавеса»[[20]](#footnote-21). Другими словами, в пьесе Чехова современников поразило отсутствие привычного параболического движения от завязки к кульминации и от кульминации к развязке, движения, приливающего к событию и от события отступающего. Вместо этого предустановленного, условного развития драматического сюжета — у Чехова ровное повествовательное течение действия, без заметных подъемов и спадов, не имеющее ни твердо обозначенного начала, ни сколько-нибудь определенного разрешения в конце. Чехов полагал, как известно, что писателю надлежит брать «сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле…»[[21]](#footnote-22). Классической драме, тяготевшей к решающим кульминациям человеческой жизни, с этой точки зрения можно было бы поставить в вину, что она обращалась к материалу экзотическому и преходящему — к области случайного. И, в самом деле, по сравнению с пьесами Чехова старая {92} классическая драма кажется искусством больше пространственным, чем временным, запечатлевающим лишь краткие исключительные мгновения человеческой жизни. Перефразируя слова Андрея Белого, не вполне по адресу употребленные им применительно к Ибсену, драматургу двойного, переходного стиля, можно сказать, что Чехов показывает не драму в жизни, а драму самой жизни, ее ровного и необратимого движения[[22]](#footnote-23). Чехов полагал, что истинная, глубоко лежащая драма жизни событиями скорее заслоняется, чем проясняется, она может быть понята — и изжита — лишь во времени, в длительной протяженности. Выстрел Войницкого выглядит нелепо и смешно не только из-за того, что дядя Ваня не попал в своего врага, но и потому, что он решил возмутить гладкое течение жизни, спровоцировав событие. Событием захотели поправить то, что им не было определено и, следовательно, им не могло быть поправлено, — событие в «Дяде Ване» компрометируется[[23]](#footnote-24).

Событие, по чеховской терминологии «случай», часто отвлекает нас от познания подлинных закономерностей жизни, заключенных в ней самой, в круговороте ее цветения и увядания, ее обольщений и разочарований. Драма у Чехова заключена не столько в событии, сколько во времени, в том, что между событиями. Как театральный автор, он исследовал неизвестные до того возможности драмы в изображении самого времени — этой непрерывной ткани человеческой жизни. У Чехова — новая, обостренная зоркость к летучим мгновениям бытия, впервые обнаруженная в европейском искусстве художниками-импрессионистами.

В старой классической драме время, как правило, мерилось событиями, через события оно проявляло себя; там, где не было события, не было и ощущения движущегося времени, как не чувствуется — если не смотреть в окно — движения в плавно идущем поезде. У Чехова же, напротив, течение времени особенно остро ощущается там, где раньше предполагалась зона косной неподвижности; он замечает важные перемены {93} в тех случаях, где для другого, менее изощренного взгляда, казалось бы, ничто не меняется, а то, что раньше было кульминацией движения, воспринимается в его пьесах как остановка. Особое значение, как известно, приобретают у Чехова паузы, в течение которых, кажется, ничего не происходит. Искусство раннего Художественного театра эффектнее всего выражалось в паузах — знаменитых паузах Художественного театра! В режиссерском плане «Чайки» Станиславский все время указывает актерам: «Пауза секунд 5», «Пауза 15 секунд», «Пауза 10 секунд»[[24]](#footnote-25). Старый, дочеховский театр обычно избегал чистого времени — долгих томительных пауз — или же толковал их мелодраматически, усиливая ими напряжение кульминационных ситуаций. Старый театр двигался вперед событиями — и речами, которые подготовляли события, а пьесы Чехова часто движутся вперед паузами, тишиной, в которой особенно ощутимо ровное, безостановочное течение жизни. Событие у Чехова, кажется, скорее тормозит, чем ускоряет течение времени: так дерево, упавшее поперек ручья, задерживает его стремление вперед — пока не будет отброшено и не возобновится привычное движение потока. В «Дяде Ване» постоянным обитателям имения кажется, что с приездом Серебрякова и его красавицы жены время приостановилось, они уедут — и нормальное течение времени восстановится вновь.

Конечно же, мысль Чехова о ровной, гладкой, обыкновенной жизни, которую писателю надлежит брать сюжетом своих произведений, не следует понимать чересчур буквально. Иначе ее можно довести до абсурда. Столько пришлось видеть унылых чеховских спектаклей, где в самом деле ничего не происходило, где артисты меланхолически слонялись по сцене, не без растерянности показывая публике, что их герои ничего не делают. Между тем в каждой чеховской пьесе есть сюжетный ряд; собственно говоря, его пьесы полны событий. В них случаются не одни приезды и отъезды. Герои Чехова переживают любовные драмы, соперничают в любви, ссорятся, мирятся, стреляют друг в друга, {94} покушаются на самоубийство, запутываются в долгах, разоряются, меняют профессию, добиваются славы, терпят крах в своих честолюбивых намерениях. Обстоятельства гонят их прочь из родного дома и родной страны. Если пересказать события «Чайки» или «Дяди Вали», может показаться — речь идет о мелодраме.

Особенности чеховской концепции драматургического действия не в отсутствии событий, а в том, что считается событием, в том, как расцениваются события относительно времени всей человеческой жизни. Когда его пьесы, как это случается в последнее время, играют, ориентируясь только на событийный ряд и сюжетную ситуацию, то возвращают Чехова к старой, дочеховской театральной традиции. Играть у Чехова один сюжет так же бесперспективно, как играть один подтекст, одно «настроение».

Движение времени в чеховских пьесах — каким бы гладким оно ни казалось — осуществляется, как и в старой классической драме, через перипетию, без перипетии не может быть театра, она держит зрителя в постоянном напряжении, будоража и колебля ход театрального времени, неожиданно ускоряя и замедляя его, меняя его ритм и направление. Но в традиционной драме, еще с античности, перипетия «есть перемена событий к противоположному»[[25]](#footnote-26), а в пьесах Чехова чаще всего — перемена настроения к противоположному. Классический пример истинно чеховской перипетии — знаменитый эпизод из второго действия «Вишневого сада», когда в поле, в тишине летнего дня неожиданно раздается отдаленный звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. За мгновение до этого действующие лица были в бодром приподнятом настроении, а тут — внезапно вздрогнула Раневская, у Ани на глазах появились слезы, Фирс заговорил о несчастье, все сникли, загрустили, заторопились домой. Что-то промелькнуло, едва заметное, какое-то дуновение пронеслось в воздухе, и вот уже одно мгновение сменилось другим, совсем по-иному окрашенным.

Потребность изобразить в художественном произведении гладкую, ровную жизнь, помимо прочего, была вызвана некоторыми этическими принципами, которых {95} Чехов твердо держался все годы. Решающее значение имели для него лишь постоянные душевные усилия, проявляемые не на виду, не в исключительной ситуации, а укромно, в течение длительного времени, перед лицом незаметных и нескончаемых требований обыденности.

Чехов относился равнодушно к исключительным событиям, потому что главной сферой человеческой жизни считал обыденность. Он полагал, что человеку надлежит закалять свои душевные силы, имея в виду свою жизнь в целом, а не «минуты роковые». Чехова занимают не роковые минуты, а роковое неумолимое течение обстоятельств — выражение, которое встречается в одном из его писем. Бытие и событие у Чехова разведены в разные стороны.

Согласно этому представлению о бытии, нравственности и нравственном долге, испытания, которые устраивает каждому однообразно-похожая жизнь, куда тяжелее и ответственнее, чем те, что выпадают на долю выдающегося героя в опасной и роковой ситуации. По Чехову, кто устоит против непрерывного давления буден, тот и перед событиями не сробеет. В известном письме Чехова Суворину говорится о молодом человеке, который «по каплям» выдавливал из себя раба. Необыкновенно характерно для Чехова это выражение: «по каплям». Изнурительная поездка на Сахалин, предпринятая больным уже писателем, и проведенная им среди каторжных тщательная перепись были подвигом в истинно чеховском духе, так как потребовали упорных, долго длившихся усилий. Если Чехов чего и страшился, то не роковых событий, а монотонности буден, даже если это счастливые будни. Об этом написан один из его лучших рассказов «Учитель словесности». Рассказ начинается с того, что молодой учитель женится по сердечному влечению на прекрасной девушке и счастлив с нею, как только может быть счастлив влюбленный и любимый супруг, а кончается тем, что, объятый ужасом, он готов бежать из своего уютного семейного дома куда глаза глядят, в какую-то другую жизнь, где можно забыть о себе и стать равнодушным «к личному счастью, ощущения которого так однообразны». Герой рассказа не выдерживает бремени личного счастья, потому что оно монотонно и сливается с пошлостью. Объяснительным комментарием к «Учителю словесности» {96} может служить письмо Чехова, где он, не шутя, говорит, что хотел бы жениться и жить с женой в разных местах. «Счастье же, которое продолжается изо дня в день, от утра до утра, — я не выдержу»[[26]](#footnote-27). (Мы знаем, по горькой иронии судьбы его желание осуществилось: он женился и жил с женою в разных местах, страдая от этого постоянно.) Получается, что нигде человеку не приходится так трудно, как в буднях.

В этом смысле антиподом Чехову в русской литературе был Достоевский, изображавший в своих романах невероятные и катастрофические события, а также сюжетные ситуации, исключительные по остроте и напряженности. Достоевский ставил в своих романах жестокий эксперимент, сводя героев друг с другом на‑нож, погружая их в чрезвычайные обстоятельства — в атмосферу преступлений и убийств, чтобы они обнаружили свою истинную сущность, скрытую до поры до времени. А Чехов полагал, что самый жестокий эксперимент ставит над человеком гладкая обыденность, терзая его однообразием впечатлений и пошлостью. Достоевский многое позаимствовал из опыта старого театра, он драматизовал свою прозу шекспировскими страстями и коллизиями. Чехов, напротив, беллетризировал драму и почти совсем лишил ее привычных театральных эффектов и событий. Достоевского охотно и много ставят на сцене, хорошие постановки напоминают о Шекспире или раннем Шиллере, плохие — о душераздирающей кровавой мелодраме; и в том и в другом случае проза писателя легко укладывается в испытанные формы старого театра. Чехов же, наоборот, преодолел в своих пьесах традиционные сценические формы. Достоевский полагал, что общественная и политическая жизнь цивилизованных народов Европы все больше сближается с уголовщиной и становится мокрым делом (важнейшая сцена «Братьев Карамазовых» происходит в Мокром); Чехов предвидел, что новая мещанская цивилизация грозит человеку монотонностью, однообразной, скучной жизнью, замкнутой рамками обыденности. Сбылось и то, и другое пророчество.

В трактовке драматического сюжета, роли заурядного и чрезвычайного в человеческой жизни Чехов расходится {97} не только с ренессансной системой драмы и с Достоевским, возродившим ее на новых неожиданных основаниях в своих романах, но и с некоторыми, весьма распространенными течениями европейской литературы и театра XX в. Мы в состоянии судить об этом не по одним только пьесам Чехова с их особенным, чисто русским усадебным бытом, для европейского восприятия почти экзотичным, но и по тем из его рассказов, сюжет которых в более поздние годы становится бродячим, — по «Даме с собачкой», например.

Как сильно отличается «Дама с собачкой» от любовной новеллы Цвейга или, например, Бунина.

Для Бунина и Цвейга любовное чувство — внезапное наваждение, смерч, то, что французы именуют ударом молнии, что Бунин называет солнечным ударом, а Цвейг — амоком. Цвейг пишет о «двадцати четырех часах из жизни женщины», об одной «фантастической ночи», о тех, кому «выпало на долю в единое мгновение жизни любить и быть любимым». Новелла строится на резком романтическом контрасте между всей жизнью героя, стиснутой буржуазной респектабельностью, и коротким ослепительным мигом, когда в человеке торжествуют природные начала и он узнает счастливые муки любви.

Страстное любовное чувство рождается у Цвейга в случайной и будоражащей обстановке международного курорта, игорного дома или тропических джунглей, когда слабеют привычные путы будничного буржуазного существования. Все, что происходило до того, как зажглась страсть, и все, что будет потом, не имеет существенного значения, важен и значителен только этот ослепительный эпизод, хоть на двадцать четыре часа, хоть на одну ночь выбивающий героя из привычной колеи. Миг любви оставляет в душе героев Цвейга неизгладимый след, но никак не колеблет внешних привычных форм дальнейшего существования. Любовь еще допускается в жизнь героев, но лишь в качестве эпизода, из ряда вон выходящего события, как молния, что, вспыхнув, тут же гаснет, как ураган, который все сметает на своем пути, — но и уносится прочь. Если же страсть претендует на нечто длительное и постоянное, если она укореняется во времени — в буднях, это грозит катастрофой и гибелью.

{98} В любовной новелле Бунина за кульминацией страсти неизбежно следует обрыв: разлука или смерть[[27]](#footnote-28). Сильное любовное чувство сталкивается у Бунина с роковым переломом обстоятельств, но и в себе самом содержит надобность в катастрофе: невозможно представить себе долгое цветение такой страсти.

И у Цвейга, и у Бунина — при всех различиях между этими писателями — краткий миг любви противостоит времени человеческой жизни, взятой в целом, он с нею не совмещается и ее обесценивает. Чехов совершенно чужд мотивам подобного рода. Там, где у Цвейга и Бунина наступает конец, у Чехова все только начинается.

В «Даме с собачкой» истинность чувства Гурова и Анны Сергеевны испытывается буднями, размеренной и пошлой обывательщиной. Упор и главный интерес повествования приходится не на кульминацию курортного романа, а на последующие события, когда герои возвращаются к своей привычной жизни и вместо экзотических крымских пейзажей перед ними возникают знакомые картины зимней Москвы и провинции. Пока был Крым, море, поездки в горы, страстные встречи в курортной гостинице — романтический антураж в духе Бунина или Цвейга, речь шла только о «случае», адюльтере, который у Чехова (что проницательно заметил еще Кугель) явно депоэтизируется. Когда же Дмитрий Дмитрич Гуров и Анна Сергеевна вернулись к своему привычному, обремененному обязательствами существованию и стало ясно, что курортный роман имеет отношение ко всей их будущей жизни, тогда только и началась настоящая любовь и настоящая драма. Томительное напряжение сюжета в «Даме с собачкой» нарастает к концу, прорываясь далеко вперед за обозримые пределы рассказа. У Цвейга и Бунина за кульминацией любовной страсти следует быстрый конец, а герои чеховского рассказа много времени спустя после того, как возник их роман, понимают «что до конца еще далеко и что самое сложное и трудное еще только начинается».

Время в поэтике Чехова и в чеховской философии жизни связано с историческим временем, когда были {99} написаны его произведения. В этой концепции времени отразилась определенная эпоха русской жизни — период тягостного безвременья и период канунов, ожидания благотворных общественных перемен. Естественно, эта концепция не стала универсальной для искусства нашего века. Бывают времена, когда «мудрость Чехова» с ее направленностью на будни кажется мало актуальной.

Отношение Чехова к будням и роковым кульминациям человеческой жизни для последующих поколений обрисовывается особенно отчетливо на фоне позднее возникшей литературы, продолжившей в некоторых отношениях традицию Достоевского.

От Чехова отличаются в этом смысле не только французские экзистенциалисты, например Сартр, или Ануй, — что совершенно очевидно, — но и Хемингуэй, автор ему гораздо более близкий. Для героев Хемингуэя, презирающих, как и герои Чехова, буржуазную обыденность, которая порабощает человека, лишает его мужества и воли, а также точного понимания добра и зла, момент истины наступает только тогда, когда они оказываются с глазу на глаз со смертельной опасностью. Ситуация опасности и насильственной смерти в послечеховские времена сделалась более чем реальной для миллионов людей, стала бытом: в этом смысле Хемингуэй и другие авторы достоверно отразили подлинные исторические обстоятельства; однако для героев Хемингуэя и для него самого эта ситуация играет еще и особую очистительную роль. Когда человек остается с глазу на глаз со смертельной опасностью и противостоит ей, когда все его физические и нравственные силы напряжены, тогда только и наступает великий и спасительный «момент истины». Вот почему если ситуация опасности, которую необходимо преодолеть и победить, не возникает волею судеб, в результате войны или революции, герои Хемингуэя ищут и создают ее сами: уезжают в Африку охотиться на львов или отправляются на корриду. От кабалы обыденности можно спастись только опасностью, подвигом или творчеством, если у тебя есть дар. Этот мрачный романтический пафос Чехову неведом. Он ведет речь не ради «момента истины», а ради нравственной истины «во всем объеме понятия» — как говорили в старину, не во имя трагических и праздничных кульминаций — не в расчете на {100} «фиесту», а ради буден, которые обнимают всю жизнь человека и уготованы всем и каждому.

На это можно возразить, что и у Чехова нравственная истина дана не во всем объеме, так как он почти совсем не показывает нам поведения человека в исключительной, небудничной ситуации, в поединке жизни и смерти. Такие исключительные ситуации у Чехова, действительно, отсутствуют, но мы все же не сомневаемся — и даже не задаемся вопросом — насчет того, как поведет себя на поле боя подполковник Вершинин или на допросе в полиции Петя Трофимов. Способность к подвигу, согласно чеховской эстетике и этике, — это не то, о чем говорится и пишется, а то, что подразумевается, как с самого начала подразумевается готовность скромного доктора Дымова пожертвовать жизнью для спасения больного ребенка. Любимые герои Чехова достойно, не уронив себя, встретили бы любую критическую ситуацию, требующую самоотверженности и предельного напряжения нравственных сил, но жизненные испытания, выпавшие на их долю, связаны не с теми или иными исключительными событиями, а с необходимостью отстоять себя в бесконечной череде буден: сегодня, завтра, послезавтра. Истина в пьесах Чехова раскрывается через долгое и размеренное движение времени, сквозь монотонность. И чем ровнее протекает жизнь, тем более важный и трагический характер приобретает истина. В рассказе «Убийство» говорится о тоске «медленно текущей жизни». Ровное, замедленное течение жизни повышает значение каждой мелочи быта и каждого впечатления бытия; мы вынуждены рассматривать их подробно, как лицо, снятое крупным планом. «Секрет чеховского настроения, — пишет Мейерхольд, — скрыт был в ритме его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиций первой чеховской постановки». Художественный театр никогда не стал бы театром Чехова, театром настроения, не улови он «ритма чеховских произведений, не сумей он воссоздать этот ритм на сцене…»[[28]](#footnote-29). Было замечено, что старые актеры Художественного театра, воспитанные на Чехове, говорили и двигались замедленно; {101} все же суть дела не в медлительности темпа, а в однообразии ритма, в отсутствии событий и перемен; про суетную, наполненную беготней и спешкой туристскую жизнь в «Ариадне» тоже ведь говорится, что это было «монотонное время».

Станиславский, едва только познакомился с «Чайкой», чутко уловил эту особенность чеховской драматургии, а через нее и все остальное в Чехове. В первой же ремарке к своему режиссерскому плану он указывает, что партитура света и звуков, предваряющих спектакль, помогает зрителю «почувствовать грустную, монотонную жизнь действующего лица»[[29]](#footnote-30). А в финале спектакля за ломберным столом, где играют в лото, раздается, как отмечено в режиссерском плане, «монотонный голос»[[30]](#footnote-31) Маши, гасящий звук револьверного выстрела, которым убивает себя Треплев. Действие у Чехова вырастает из монотонности — и в монотонности гаснет, незаметно меняя свои ритмы, накаляя свой скрытый драматизм, будоражась нервными вспышками и лирическими излияниями действующих лиц, картинами отъездов и приездов.

## \* \* \*

Мало того, что драмы Чехова движутся неторопливо и ровно, обнаруживая перед нами тоску медленно текущей жизни, они еще и притормаживаются к финалу. В одном позабытом, хотя и необыкновенно содержательном исследовании говорится: «Любимый музыкальный прием Чехова заключается в сведении звука на нет, диминуэндо, оканчивающееся тишиной»[[31]](#footnote-32). Следует понимать эту тенденцию широко, применительно к драматическому действию в целом. О том же говорится и в письмах самого Чехова. Сообщая об окончании «Чайки», он прежде всего как о самом главном пишет, что «начал ее forte и кончил pianissimo вопреки всем правилам драматического искусства»[[32]](#footnote-33). Имеются и другие {102} свидетельства насчет того, какое большое значение придавал Чехов необычному — шиворот-навыворот — построению своих пьес. В одном из писем Ольге Леонардовне Книппер он высказывает беспокойство по поводу того, чтобы в «Дяде Ване» не играли слишком страстно прощальную сцену Астрова с Еленой Андреевной. «Елена нравится Астрову, она захватывает его своей красотой, но в последнем акте он уже знает, что ничего не выйдет, что Елена исчезает для него навсегда — и он говорит с ней в этой сцене таким же тоном, как о жаре в Африке, и целует ее просто так, от нечего делать. Если Астров поведет эту сцену буйно, то пропадет все настроение IV акта — тихого и вялого…»[[33]](#footnote-34). Артистке Бутовой Чехов говорил о том же в связи с кульминационной сценой в третьем акте. Смысл авторского беспокойства, высказанного по разным поводам, один и тот же: не следует выделять никаких, даже самых острых, эпизодов пьесы. И уж тем более не должны задерживать на себе наше внимание сцены, близкие к финалу, какими бы трогательными или драматичными они ни были, например прощание Астрова с Еленой Андреевной, Маши с Вершининым или несостоявшееся объяснение Вари с Лопахиным. Уж лучше смазать эти сцены, чем на них упирать, выделяя их из общего, затухающего к концу, движения пьесы. Есть нечто более важное, чем те или иные драматические ситуации и сцены, есть жизнь с ее вечным неостановимым течением, есть время человеческой жизни, растворяющееся в бесконечности. К финалу театрального представления зритель должен думать не столько о том, что происходит перед ним на сцене, сейчас, в данный момент, сколько о том, что будет с героями впоследствии, когда закроется занавес. Не следует вкладывать слишком много энергии и страсти в последние сцены, надо играть их с наивозможной деликатностью, скорее проходно, чем подчеркнуто, гасить их, сводить на нет, чтобы не прерывать неумолимого рокового течения обстоятельств и не заслонять далеко вперед просматриваемой перспективы времени. Чем ближе к финалу, тем более текучими становятся драматические эпизоды, тем явственнее и сильнее ощущается ток времени.

{103} Это вовсе не означает, что финалы чеховских пьес лишены драматических событий. «Иванов» и «Чайка» кончаются самоубийством главного героя, «Дядя Ваня» — попыткой Войницкого отравиться, в заключительных сценах «Трех сестер» убивают Тузенбаха, «Вишневый сад» завершается смертью старого Фирса. Давно замечено, однако, что событийная развязка у Чехова от пьесы к пьесе все больше теряет в своем значении. Иванов стреляется эффектно, на виду у зрителей, окруженный толпою свадебных гостей, — но уже Треплев стреляется за сценой, и его выстрел производит впечатление звука лопнувшей склянки; у Войницкого отнимают морфий, и он быстро забывает, что только что хотел отравиться; Тузенбаха убивают где-то далеко за сценой — на том берегу реки; Фирс незаметно затихает в пустом заколоченном доме, так что неясно даже, задремал он или умер. Все же дело не в самом этом — из пьесы в пьесу все более явственном — оттеснении за кулисы и стушевывании финального драматического события, а в том, как меняется восприятие его в глазах зрителей и действующих лиц. Самоубийство Иванова разрубает все узлы и разрешает все коллизии, как это положено в традиционной драме; самоубийство Треплева, как и попытка Войницкого покончить с собой, и тем более нелепая смерть Тузенбаха лишь подчеркивают незавершенность и неразрешимость развернутой перед нами драмы жизни. Смерть героя, имеющая место в финале чеховских пьес, не задерживает на себе наше внимание в той мере, в какой, казалось, должна была бы.

В четвертом акте «Трех сестер» мы узнаем, что на дуэли убили Тузенбаха, которого мы только что видели на сцене. Тут же происходит нечто непостижимое, странно жестокое, чуть не кощунственное. Едва услышав о смерти барона, действующие лица и зрители в театральном зале словно бы забывают о ней — т. е. они помнят, но что-то другое отвлекает их внимание от несчастного Тузенбаха. И кажется даже, что уход из города артиллерийской бригады — это нечто более трагическое, чем уход из жизни барона Тузенбаха, верного друга семейства Прозоровых, жениха Ирины, прекрасного, благородного человека, полного надежд и стремлений.

Сквозь финальные события, совершающиеся в данный момент, у нас на глазах, — сквозь настоящее время — {104} явственно проступает у Чехова другое время, обнимающее все прошлое и будущее действующих лиц. В один и тот же миг мы видим и события, которые совершаются в нашем присутствии, и время человеческой жизни в его краткосрочности, в бесконечной исторической протяженности и преемственности. Мысли и чувства трех сестер обращены в финале не столько к убитому Тузенбаху, к уходящей под звуки военного оркестра артиллерийской бригаде и своей собственной несчастной судьбе, сколько к вечности, которая так отчетливо сквозит в последних сценах каждой чеховской пьесы. Способ смещения настоящего времени в прошлое и будущее — в бесконечность — через наложение одного времени на другое, применяемый Чеховым в его пьесах, можно сравнить с лессировкой в живописи. Как при лессировке глаз одновременно воспринимает два и даже несколько цветов, лежащих один под другим и видимых потому, что краска, находящаяся внизу, просвечивает сквозь верхний прозрачный лессировочный слой, так и у Чехова события, совершающиеся в данное мгновение, в нашем присутствии, чем ближе к финалу, тем более становятся прозрачными — и все сильнее просвечивает сквозь них бесконечное время, составляющее глубокий фон всего происходящего на сцене[[34]](#footnote-35).

Действие чеховских пьес к концу постепенно утишается, слизывается временем. Даже и то небольшое возмущение событий, которому мы только что были свидетелями, должно, не найдя себе разрешения, загнанное вглубь, улечься и сгладиться.

К финалу драматические ситуации меркнут, как утренние звезды, оставляя действующих лиц в неярком, рассеянном свете обыденности, наедине с вечностью и медленно текущим временем их и нашей жизни.

## \* \* \*

Время в пьесах Чехова свивается в несколько кругов, один шире другого. Мы ощущаем малейшую перемену в настроении героев так же, как и время дня, когда происходит {105} действие. Перед нами проходит несколько месяцев, как в «Дяде Ване» и «Вишневом саде», или несколько лет, как в «Чайке» и «Трех сестрах», — через эти несколько месяцев или лет постепенно проступает вся жизнь героев, от рождения до смерти. Наконец, мы проникаемся мыслью — и сами действующие лица этой мыслью одержимы, — что к их страданиям и надеждам имеют отношение многие поколения людей, те, кто жил когда-то и кто будет жить в будущем. Однако и это эпическое толкование происходящего на сцене, при котором лирическая драма нескольких частных лиц, наблюдаемая нами интимно и подробно, тесно связывается с прошлым и будущим человечества, не является у Чехова последним и окончательным. Движение человеческих судеб сопоставлено в его пьесах с круговоротом жизни в самой природе. Ход времени оказывается удвоенным: течение человеческой жизни от молодости к зрелости и старости, от надежд к разочарованиям — и новым надеждам — сливается с вечной сменой времен года. Через мерное движение русской природы, сопровождающее драматическое действие и становящееся частью его, а не только в воспоминаниях о прошлом и мечтах о будущем, лирическая драма действующих лиц, полная хрупких, зорко уловленных мимолетностей, обретает прочную устойчивость и широкий эпический характер. Указывая в одной из своих работ о Чайковском на близость оперы «Евгений Онегин» традиции пушкинской и чеховской лирики, Б. Асафьев замечает вместе с тем, что композитор «оставил без внимания одно из существенных для *эпичности становления пушкинского романа* качество: включение в развитие действия смен времен года русской природы и соответствующих этим сменам бытовых описаний и образов»[[35]](#footnote-36). У Чехова пушкинская эпическая традиция, связывающая жизнь человека с жизнью родной природы, через общие им ритмы и настроения — общее дыхание, — восстановлена в полной мере и самостоятельно углублена — не столько в сторону более подробных «бытовых описаний и образов», сколько в направлении большей духовной утонченности и обобщенности. Дворяне, герои русской литературы XIX в., связаны с родной природой традиционным {106} укладом помещичьей жизни. А чеховские герои чувствуют себя в своих родовых усадьбах гостями или пленниками. Их отношения с природой, как правило, не определяются ни внешним обиходом, ни хозяйственными надобностями. Горожане до мозга костей, они видят природу со стороны, скорее взглядом дачника, чем деревенского жителя, — более созерцательно, но и более остро, интенсивно и трепетно. С родной природой они связаны лишь душевной потребностью.

На примере «Трех сестер» Немирович-Данченко характеризует тип чеховской драмы: «Вот у него первое действие: именины, весна, весело, птицы поют, ярко светит солнце […]. Четвертое — осень, крушение всех надежд, торжество пошлости»[[36]](#footnote-37).

Контраст между первым и последним действием объяснен режиссером через времена года. Рядом, на равных нравах поставлены в первом акте веселье и яркое весеннее солнце, а в последнем — осень и торжество пошлости. Мотив смены времен года в развитии пьесы выявляется не только внешним образом — сквозь меняющийся пейзаж, но и через умонастроение действующих лиц, непосредственно включаясь в ход драматического действия. В первом акте «Трех сестер» настроение весеннее: говорят о цветах, широком голубом небе, солнце и тепле, о мечтах и надеждах. Здесь же появляется образ белых перелетных птиц, который проходит через всю пьесу и из весеннего, радостного, победоносного становится осенним и тоскливым. В четвертом акте сестры говорят о холоде, снеге, близкой зиме. И снова, в последний раз, возникает перед ними манящий облик вольных перелетных птиц.

Маша. А уже летят перелетные птицы. *(Глядит вверх.)* Лебеди или гуси… Милые мои, счастливые мои…

В беловой редакции пьесы рядом с финальными репликами Ирины и Ольги был прекрасный монолог Маши, сокращенный автором по просьбе Художественного театра. В последнем монологе Маши тема времен года соединялась с образом перелетных птиц, обнаруживая и свой щемящий лиризм, и свой эпический надличный характер — свою обращенность к вечности. Вот как должен {107} был звучать этот монолог полностью, а не урезанный, каким мы его слышим со сцены:

— О, как играет музыка! Они уходят от нас, один ушел совсем, совсем навсегда, мы остаемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Я буду жить, сестры! Надо жить… *(Смотрит вверх.)* Над нами перелетные птицы, летят они [уже] каждую весну и осень, уже тысячи лет, и не знают, зачем, но летят и будут лететь еще долго, долго, много тысяч лет — пока, наконец, бог не откроет им тайны…[[37]](#footnote-38)

Поразительная чуткость чеховских героев к движению окружающей их органической жизни, к смене времен года, как чуткость сердечника к перепадам атмосферного давления, свидетельствует не только о душевной тонкости, но и о душевных ранах. Маша говорит: «Счастлив тот, кто не замечает, лето теперь или зима». Не замечают этого люди благополучные и самодовольные или же вконец заезженные повседневностью, как деревенская учительница Мария Васильевна, которой уже все равно, что весна, что осень. Маша — самый драматический женский образ в пьесах Чехова, и она острее других чувствует изменчивое и неотвратимое движение природы. В этой почти фольклорной близости родной природе, желании слиться с нею, к ней обратиться, поплакаться ей, найти в ней отзвук и утешение герои Чехова находят убежище от бытовой повседневности с ее одуряющей монотонностью, с ее поверхностными, как дыхание горожанина, комнатными по преимуществу хлопотами и интересами. Сопоставленные с природой, интимные и будничные переживания приобретают более широкий и просветленный — надличный — характер. Эпический мотив смены времен года вплетается в ткань чеховских пьес незаметно, исподволь; лишь в отдельных эпизодах он звучит подчеркнуто, особым образом выделяя их, удваивая их вес и значение. В частности, этот мотив неизменно сопровождает важнейшие у Чехова сцены встреч и расставаний.

Каждая встреча совпадает с весной, волнующим обновлением природы, с ожиданием радости. В начале лета в имение к родственникам приезжает красавица {108} Елена Андреевна с мужем; в мае, в солнечный весенний день к трем сестрам является с визитом восторженный Вершинин; в мае, когда цветут вишневые деревья, возвращаются домой усталые и счастливые Аня с Раневской.

А расставание связано с крушением надежд, увяданием возродившейся было жизни — с холодной, неуютной осенью. В сценах расставания где-то близко маячит смерть: расставание, осень и смерть движутся на героев одновременно.

Глухим осенним вечером, когда шумят голые деревья и в трубах воет ветер, прощается с Ниной и стреляется Костя Треплев; осенним вечером, в час отъезда Елены Андреевны с мужем у дяди Вани с трудом отбирают баночку с морфием; холодным осенним днем, когда улетают перелетные птицы, три сестры прощаются с Вершининым, с только что убитым Тузенбахом, с еловой аллеей, которую вскоре срубит Наташа; расставание Гаева и Раневской с родовым гнездом происходит в тихий октябрьский день, сопровождаясь смертью Фирса и ударами топора по деревьям вишневого сада.

Композиция чеховских пьес так и движется: с весны по осень, от радостных встреч к горькой разлуке. В этом пункте пьесы Чехова своеобразно сближаются с античным театром — античным мифом с его ощущением магического соответствия между роковыми поворотами в судьбе человека и сменяющими друг друга периодами умирания и возрождения природы.

Шопенгауэр говорит, что «каждая разлука дает предвкушение смерти, каждое свидание — предвкушение воскрешения»[[38]](#footnote-39). В пьесах Чехова такого рода эпическое расширение обычных, наиболее распространенных житейских ситуаций свидания и разлуки осуществляется, как мы видели, естественно и неизбежно, с помощью природы, общих ей и людям периодов и состояний. Все главные пьесы Чехова, взятые вместе, могли бы быть озаглавлены так же, как он предлагал назвать один из новых журналов, как назвали свои произведения Чайковский и Глазунов, — «Времена года».

## **{****109}** \* \* \*

Повышенное внимание к едва уловимым переменам настроения — к мимолетностям — сочетается у Чехова с эпическими элементами в развитии действия и ощущением бесконечного движения жизни. Русские символисты обратили внимание на то, что чеховский импрессионизм, членящий ткань времени на отдельные мгновения, тяготеет к вечности и надличным началам жизни, однако они истолковали эту особенность чеховского стиля односторонне, в соответствии с собственными художественными принципами[[39]](#footnote-40). В самом деле, мгновения в пьесах Чехова так значительны, так чисты и прозрачны, что сквозь них отчетливо проступает вечность.

Все же роль мгновения у Чехова не та, что у символистов. В искусстве символизма, у Метерлинка например, мгновение не имеет своего собственного живого значения и признается, лишь поскольку сквозь него, как через стекло, видна вечность и скрытая в ней необходимость. Имеет значение не само по себе мгновение, а то, что за ним таится, как важно не звучащее слово, а пауза, молчание, из которого слово возникает и куда погружается, завороженное. При том, что мгновение у символистов полно таинственных знаков — вещее мгновение — и подано торжественно, в гулком обособлении, оно порабощено и унижено вечностью. У Чехова же мгновение имеет свою собственную цену, помимо того, что через него проглядывает вечность, — в себе самом заключенную сущность. Беглым мгновением чеховские герои защищаются от монотонного течения буден, в котором правит унылая, прозаическая необходимость. Так, Маша взятым урывками счастьем загораживается от своей судьбы, от предназначенного ей на всю жизнь Кулыгина. Так, Раневская, устраивая свой неуместный бал, защищается от торгов, где продается ее имение. Бал у Раневской пронизан нервным ожиданием, но это не призрачное веселье масок ужаса, как воспринимал его, согласно поэтике символизма, Андрей Белый. Бал важен и сам по себе, со своим знаменитым еврейским оркестром — четыре скрипки, флейта и контрабас, с раскрасневшейся {110} от танцев Дуняшей, запальчивыми спорами Раневской и Пети о любви, злосчастным Епиходовым, который в бильярдной кий сломал; бал — это легкомысленный и дерзкий вызов реальной очевидности, спасительная передышка, которую Раневская вырывает у буден. Проникнутое своим собственным неповторимым настроением летучее мгновение в чеховских пьесах полно жизни, действующие лица отдаются ему всей душой, легко и безропотно.

В ранних рассказах Чехова показан суетливый и прозаический ритм современной городской жизни, которая извращает нормальное ощущение времени и равнодушно смазывает неповторимые мгновения, не различая их в нескончаемой череде привычных хлопот и интересов. Этой слепоте к быстротекущим мгновениям бытия, свойственной человеку практики и обыденности, противопоставлена острая зоркость чеховских драматических героев. Склонность к созерцанию и углублению в себя замедляет мгновение, изымает его из потока повседневности, придает ему одухотворенный, поэтический характер. Было бы опрометчиво понимать эту чуткость чеховских героев к беглым мгновениям бытия как своего рода гедонизм, робкий и неразвившийся. Речь идет о другом — о подвижной и утонченной эмоциональной жизни, которая выражает себя в способности глубоко и полно, хотя и без экзальтации и сентиментов, чувствовать каждое мгновение своего существования, будь это встреча или разлука, свидание с любимым человеком или родной природой, минута светлой печали или нечаянной радости. Говоря, что пьесы Чехова — это пьесы настроения, следует иметь в виду не только то очевидное обстоятельство, что настроение у Чехова создается внешними изобразительными приемами, с помощью пейзажа, звуков или пауз, но и способность самих действующих лиц, свойственную лишь одаренным художественным натурам, поддаться настроению, своему и чужому, до конца пережить его и через него приобщиться к высшим целям бытия.

Настроение в пьесах Чехова — это и есть то, что объединяет мгновение с вечностью. (Воспитанная прежде всего на чеховских пьесах, ансамблевость актерского исполнения в Художественном театре предполагала не просто тщательное, в соответствии с общей режиссерской {111} трактовкой, исполнение всех ролей, главных и эпизодических, — актеры умели настроиться на общий лад, приладиться к настроению партнеров, проникнуться им, почувствовать общий тон эпизода, акта и всего спектакли.)

В каждой пьесе Чехова второе действие особенно явственно выделяет эту связь между летучим, на мгновение наладившимся настроением и вечностью — здесь между ними искра проскакивает.

В жаркий летний день известный литератор Тригорин, взволнованный прекрасным пейзажем («Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать…»), увлеченный молодой девушкой, произносит огромные монологи о творческом труде, прогрессе, призвании и долге писателя…

Ночью, в грозу в доме Серебрякова никто не спит; тихо наигрывает на гитаре Вафля, подбоченясь, тихо поет Астров, одиноко грустит дядя Ваня, Соня смеется, чувствуя себя счастливой от присутствия любимого человека, и ломает руки оттого, что некрасива, — все ощущают необычность этой тревожной грозовой ночи, наэлектризованной жаждой счастья; в эту ночь Астров особенно хорошо говорит о лесе, о пошлости и красоте, о любви и смерти, о том, как важно, чтобы человеку на его жизненном пути светил огонек…

Второе действие «Трех сестер» начинается в восемь часов вечера в полутемной гостиной: за сценой едва слышатся звуки гармошки, потом горничная зажигает лампу и свечи, появляются, тихо наигрывая на гитаре, Федотик и Родэ; садится за пианино и играет вальс барон Тузенбах, танцует Маша, пляшет Андрей. В девять часов должны приехать ряженые и начнется веселье на всю ночь. В этот час предвкушения близкого праздника, когда мгновения тянутся так медленно и так значительно, драматические персонажи философствуют о русском человеке, о труде, о счастье, о будущем, о перелетных птицах, вечно спешащих в свой полет, «о той жизни, какая будет… лет через двести-триста»…

Летним днем, на закате герои «Вишневого сада» собираются в поле у старой покосившейся часовни; Епиходов играет на гитаре, издалека доносится музыка, потом в тишине «вдруг раздается отдаленный звук, точно {112} с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный». Петя Трофимов рассуждает о гордом человеке, о России, об интеллигенции и бедном народе; ему откликается пьяный прохожий, декламирующий Надсона и Некрасова. Звук лопнувшей струны, о точном воспроизведении которого так беспокоился Чехов, — это и остановленное в тишине мгновение и глас вечности: напоминание об иных мирах и жизнях.

Второй акт в пьесах Чехова — это время, когда расстояние между мгновением и вечностью, как в картинах постимпрессионистов, становится особенно коротким, когда они оказываются в великом противостоянии друг другу, когда душевная расположенность драматических героев к созерцанию прекрасного получает наибольшее благоприятствование, когда будни, кажется, готовы уступить место празднику, а необходимость — свободе.

Понятие непреходящей вечности входит в сознание чеховских драматических персонажей — как это и вообще характерно для героев русской классической литературы — легко и естественно, не обставленное излишней многозначительностью или мистическими вещими знаками.

В романе Льва Толстого «Война и мир» есть сцена, где юные Ростовы — Николай, Наташа и Соня — сидят в темной комнате на диване, слушают арфу, на которой играет музыкант Диммлер, и тихо рассуждают о вечности. Как и во втором действии «Трех сестер», дело происходит на святках, в ожидании ряженых.

— Да, но трудно нам представить вечность, — сказал Диммлер, который подошел к молодым людям с кроткою презрительною улыбкой, но теперь говорил так же тихо и серьезно, как они.

— Отчего же трудно представить вечность? — сказала Наташа. — Нынче будет, завтра будет, всегда будет, и вчера было и третьего дня было…

Разумеется в «Трех сестрах» и других чеховских пьесах общение героев с вечностью осуществляется не с такой инфантильной легкостью, как у юной Наташи Ростовой, но с той же дружеской простотой и непринужденностью.

Враждебная человеку прозаическая необходимость, по Чехову, гнездится не в таинственной, трудно постижимой вечности, а в хорошо знакомой повседневности. {113} Монотонные будни вырабатывают яд, убивающий способность заметить и пережить данное мгновение, так же как уничтожают склонность к размышлению о смысле жизни и вечных проблемах бытия.

Поскольку трагедия необходимости коренится для Чехова в обыденности, постольку она показана без всякого пиетета, сверху вниз, скорее иронически, чем подобострастно. Погрязшая в обыденности, нескромная и самонадеянная, необходимость становится у Чехова чуть ли не синонимом пошлости. В этом смысле Чехов, казалось бы, близок французским импрессионистам с их острым и праздничным ощущением данного мгновения, уверенно противопоставленного тусклому однообразию повседневного обихода. Мгновение и вечность в пьесах Чехова дружески обращены друг к другу — через голову монотонной обыденности с ее прозаизмами и очевидностями. Но, в отличие от импрессионистов, категория времени раскрывается у Чехова, как мы знаем, не только через мгновение и вечность, но и через ровное движение буден. Три круга времени разом видны в его пьесах, ни один не оттеснен, не закрыт другим: перед нами проходят и летучие мгновения, тающие в настроении, как природа — в воздушной дымке импрессионистского пейзажа; и вечность, которая сквозь них так отчетливо просвечивает; и мерное течение повседневности, кладущее между мгновением и вечностью преграду, упорно разлучающее их.

Сложность, с которой проявляется в пьесах Чехова категория времени, выражается не только в постоянных — естественных, однако же и исполненных драматизма — переходах от мгновения к вечности, не в одном этом стремлении поймать вечность в сети настроения, как луч солнца — шляпой, но и в двойственности, с какой время предстает относительно человека — обнадеживающим, благодетельным или же обескураживающим и немилосердным.

## \* \* \*

Прежде всего мы замечаем, что время действует у Чехова против драматических персонажей, им во вред. Время — эта юдоль страданий, это ложе пыток — уносит прочь мечты о личном счастье, влечет сквозь строй обольщений и разочарований. Чеховским героям страдания {114} причиняют не те или иные события — «случаи», а самое время их жизни. (Рядом с мотивом жестокого воздействия времени как парный и контрастный ему развивается в пьесах Чехова женственный мотив терпеливого — на долгое время рассчитанного — ожидания, которым действующие лица спасаются от отчаяния.) С Метерлинка, с Чехова в европейской драме появляется мотив ожидания, впоследствии усвоенный и развитый многими авторами. У Метерлинка герои ждут смерти и — чуда, которое их избавит от смерти. У Чехова — ждут перемены жизни к лучшему, верят в прекрасное будущее, которое принесет с собою счастье — если не завтра, то через двести-триста лет.

Ожидание обретает у Чехова некий нравственный смысл, неразрывно связываясь с понятием о терпении, которое должны проявить и проявляют герои, — чисто чеховское толкование, раскрытое перед нами во всей своей драматической двойственности: терпение как свойство стойкой героической натуры и как выражение душевной пассивности, безответственности перед другими и самим собой.

Мотив ожидания и терпения, как и другие «мотивы мудрости чеховских пьес» (выражение М. Григорьева), имеет, таким образом, два противоположных смысла, два значения. Терпение — это великая доблесть, это способность мужественно переносить невзгоды и разочарования жизни, не унижаясь, не суетясь перед несчастьями, не теряя веры в добро и лучшее будущее. Но терпение — это и рабская покорность судьбе — черта нерешительных и вялых натур; люди, склонные терпеть во имя лучшего будущего, как правило, не столько живут, сколько ждут, что когда-нибудь начнут жить.

Разумеется, это прекрасно, что Нина Заречная терпеливо сносит невзгоды бродячей актерской жизни, а Соня — свое одиночество и неразделенную любовь к Астрову. Мы преклоняемся перед терпением, с каким три сестры переносят тупые удары судьбы и гнетущую провинциальную скуку. Но как ужасно, что тонкий, деликатный Сорин безропотно терпит наглые выходки своего управляющего, что он исправно тянул лямку судебного чиновника и проморгал свою жизнь, что Маша и Вершинин, не задумываясь, как чему-то неизбежному, покоряются разлучающим их обстоятельствам, что {115} Андрей послушно сносит все более агрессивные и бесцеремонные действия своей жены-мещанки, что Астров и Дядя Ваня свыклись с безрадостным, тусклым существованием в уездной глуши. И самим драматическим героям собственное терпение кажется то якорем спасения, единственной защитой против жизненных ударов и пошлости окружающей среды, то роковой ошибкой, постыдной и непростительной слабостью, из-за которой они губят свою жизнь.

Соня в «Дяде Ване», Дорн в «Чайке», Ольга в «Трех сестрах» призывают близких к терпению, но Дядя Ваня не хочет больше терпеть профессора Серебрякова и гонится за ним с револьвером в руках, но старик Сорин не желает терпеть свои хвори и требует, чтобы его вылечили, но Треплев отказывается мириться с положением второстепенного лица в литературе и стреляется, но Ирина не в состоянии больше выносить прозябания в провинциальной глуши и умоляет, чтобы ее увезли в Москву. И все вообще чеховские герои то терпят-терпят, а то вдруг чувствуют, что терпению приходит конец. На этих перепадах терпения, которое кажется бесконечным, но вдруг иссякает, грозя катастрофой и взрывом, а потом опять крепнет, окрашенное безнадежностью или вновь вспыхнувшей надеждой, в известной мере построен драматизм чеховских пьес.

В дневниках и письмах современника Чехова Л. Сулержицкого запечатлено исполненное внутренних борений и душераздирающего драматизма стремление приучить себя к тому, чтобы терпеть. «… Пошлость и хамство, — пишет Сулержицкий в своем дневнике, — вот две самые утомительные для меня вещи. А приходится наталкиваться на них ежедневно и терпеть. Иногда терплю, а иногда так это начинает раздражать, что не могу больше вынести»; «Жить вообще очень тяжело, это я согласен, — но возможно. Надо только покойнее относиться ко всему и терпеть, терпеть» (письмо Станиславскому). И, наконец, последнее предсмертное письмо Станиславскому и Лилиной: «Самая большая ошибка в жизни — это ощущение ожидания, что должно быть еще впереди что-то чрезвычайное. А ничего не будет, кроме умирания, и к этому надо привыкнуть»[[40]](#footnote-41).

{116} Легко представить себе, что письма Сулержицкого написаны доктором Астровым или подполковником Вершининым.

Надо ли говорить, что мотив ожидания и надежды, так тесно связанный у Чехова с мотивом терпения, звучит лишь во времени, в длительной временной протяженности. Чтобы показать, как упорно люди ждут, надеются и терпят, как счастье становится несчастьем, как пьянящие дух юные мечты сменяются горестными разочарованиями, а жизнь, начатая с праздника, весны, радостных встреч, кончается буднями, тоскливыми расставаниями, холодной неуютной осенью, драматическое действие должно быть по возможности раздвинуто во времени.

Нина Заречная мечтает о возвышенном чувстве и артистической карьере — потребовались годы, чтобы она узнала, как дорого обходится любовь и творчество. Помимо показанных нам в «Дяде Ване» нескольких летних месяцев, когда Елена Андреевна с профессором Серебряковым живут в имении, мы отчетливо представляем себе долгие годы уездной жизни, которые погубили жизнь Войницкого и Астрова. В «Трех сестрах», самой виртуозной пьесе Чехова, пагубное воздействие времени показано с наибольшей наглядностью — через ряд повторений, разложенное на несколько этапов: каждый зафиксирован и показан отдельно. Так обозначены движения плакальщиц на древних египетских рельефах: мы видим и ту, которая только еще заломила руки над головой, и другую, закрывшую лицо руками, и третью, уже согбенную под тяжестью горя, простертую ниц. Время развенчивает надежды трех сестер и их брата Андрея, накладывая свою печать на каждого по очереди. В первом акте старшая сестра Ольга жалуется, что устала от службы, похудела и подурнела, а младшая — Ирина еще мечтает о счастье любви и полезного осмысленного труда. Потом, в третьем акте, Ирина почти слово в слово повторит жалобы сестры на усталость, головную боль, на то, что служба ей не нравится. К финалу, отделенному от первого акта несколькими годами, все сестры несчастны, а больше всех Маша, которая недавно была счастливее других. Высказанная в «Записных книжках» Чехова мысль, что «за дверью счастливого человека должен стоять кто-нибудь с молоточком, постоянно стучать {117} и напоминать, что есть несчастные и что после непродолжительного счастья непременно наступит несчастье»[[41]](#footnote-42), раскрывается в его пьесах таким образом, что счастье оказывается коротким, вырванным у времени, а несчастье — это то, что длится долго и коренится в самом времени, в его беспощадных по отношению к человеку, разбойничьих действиях. От юных надежд и очарований время влечет драматических героев к усталой трагической зрелости, ограниченной в своих возможностях, но и не заблуждающейся на свой счет, а через нее — к новой надежде, не связанной уже с идеей личного счастья.

## \* \* \*

Как ни страдают чеховские герои от убийственного, медленного и монотонного течения времени своей жизни, как ни зависят от него, их отношения с временем этой зависимостью не исчерпываются и к ней не сводятся. Да, они чувствуют — обыденщина постепенно отнимает у них надежды и силы, и тоскуют оттого, что их время уходит — бессмысленно и напрасно, однако временем своей жизни они не замкнуты. Степень внутренней свободы чеховских героев по отношению к времени своей жизни определяется не одной лишь привычкой мечтать о лучшем будущем. Речь идет о вещах куда более важных. Драматические персонажи Чехова живут в нескольких временных измерениях: стиснутая повседневностью, их душа чутко внемлет мгновенным впечатлениям бытия и распахнута вечности. В «Чайке» одна Аркадина гордится тем, что никогда не думает о будущем, в «Трех сестрах» только Кулыгин не заглядывает вперед дальше ближайшего воскресенья, когда он сможет, наконец, отдохнуть от занятий в гимназии. Немирович-Данченко назвал Аркадину «очаровательной пошлячкой»; Аркадина — пошлячка, потому что живет в одном временном измерении — в суете буден, она актриса, а душа ее погрязла в повседневности и уже не может по-настоящему пережить никакого впечатления бытия: ни страданий близкого человека, ни томительной красоты летнего дня, как не ощущает она и дыхания вечности. У Чехова кто летучего мгновения не заметит — {118} не оценит, как должно, — тот и к вечности не причастен. Хвастовство Аркадиной перед Машей и Дорном своею моложавостью и подтянутостью — это гимн повседневной сутолоке, где можно не думать о будущем. Обитателей деревенской усадьбы Аркадина школит: «Вы сидите всё на одном месте, не живете…», жить для нее — это быть «постоянно в суете». «Значит, ехать, — с тоской спрашивает ее Тригорин. — Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры…» Аркадина поспешно увозит Тригорина — в занятость, в суету, подальше от Нины и колдовского озера, располагающего к любви и размышлению.

Другие драматические персонажи, кто, собственно, и отвечают понятию «чеховский герой», чуткие к простым впечатлениям повседневности, к тихим радостям жизни, способны в любой миг стряхнуть с себя, как дурной сон, ее гипнотическую власть, подняться над нею и — в мыслях — отлететь от нее далеко, как отлетает от земли душа безгрешного младенца. Они живут в медвежьих углах невежественной и несвободной страны, погружены в поток обыденщины — поток грозит подняться и захлестнуть с головой — и все же способны «*быть начеку*» (выражение Б. Асафьева), чтобы не пропустить совсем иных призывов судьбы (расслышать «зовы новых губ»).

Им не свойственно эгоцентричное представление о своем времени, присущее героям старой классической драмы. Время своей жизни они воспринимают как нечто весьма относительное, не с него начинают они счет своим мечтам и страданиям и не им кончают.

В рассказе «Студент» старуха огородница плачет, слушая давно известную ей евангельскую историю о предательстве апостола Петра. Студент духовной академии Иван Великопольский, рассказавший ей о Петре и Иисусе, думает: «Если она заплакала, то, значит, все происходившее в ту страшную ночь с Петром имеет к ней какое-то отношение […] И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой». Ощущение настоящего как звена {119} в бесконечной цепи истории человечества у драматических персонажей Чехова развито необычайно, особым образом окрашивая все их существование. Однако же восприятие настоящего времени — сравнительно с прошлым и будущим — у них не вполне совпадает с тем, что так патетически показано в «Студенте». В рассказе холодная предпасхальная ночь у костра на вдовьих огородах уподоблена той страшной холодной ночи, когда грелся у огня и не мог согреться апостол Петр. Время, лежащее между настоящим и прошлым, как бы исчезло, две ночи, разделенные многими столетиями, слились в одну; прошлые события воскресают, чтобы снова, как в церковной литургии, пройти перед нашим взором, — так, словно они только что совершаются. Прошлое в «Студенте» не посягает на настоящее, не ставит его под удар, напротив, укрепляет в собственном значении. Не так обстоит дело в чеховских пьесах.

Известно, Чехов нигде не нарушает главного условия театральной эстетики, по которому сценическое время — это всегда настоящее, то, что происходит сейчас, в данный момент; однако, размытое со стороны прошлого и будущего, настоящее время в его пьесах теряет тот непререкаемый и безусловный характер, которое оно имело в старой классической драме. Немирович-Данченко говорит о персонажах «Трех сестер»: «… в них очевидно одно — желание оторваться от той жизни, которая их сейчас окружает…»[[42]](#footnote-43). Это желание побуждает чеховских героев смотреть на настоящее время и изнутри него, и извне, со стороны, как на нечто относительное.

В классической драме, как правило, существовало лишь то время, которое длилось на сцене, — показанное в своей непрерывности или с рядом пробелов и пропусков. Настоящее могло быть гибельным для героя, но при этом воспринималось как единственное сущее, как абсолютная незыблемая реальность. А у Чехова настоящее время характеризуется как нечто преходящее, как часть чего-то, звено в цепи. Относительность настоящего времени в пьесах Чехова обнаруживает себя и с точки зрения прошлого и в перспективе будущего. С одной {120} стороны, Аркадина с ее воспоминаниями о многолюдных веселых дворянских усадьбах, ныне заброшенных и опустелых, Астров, вычерчивающий картограмму уезда, каким он был пятьдесят и двадцать пять лет назад, Фирс, напоминающий о годах крепостного права, Вершинин, которому в случайном пожаре в губернском городе мерещатся опустошительные вражеские набеги давних времен, а с другой — непрестанные мечты о лучшем будущем, которое наступит через несколько месяцев или через двести-триста лет. В камерных чеховских пьесах границы времени бесконечно раздвинуты. Прошлое и будущее вторгается на сцену в качестве самостоятельно действующих сил, оказывая прямое воздействие на драматических персонажей. Их судьба в значительной мере определяется предшествующими поколениями, вместе с тем нынешняя жизнь вот‑вот переменится, кажется, уже близки новые, совсем другие времена. Настоящее теряет у Чехова свою основательность и непреложность, в известном смысле оказываясь лишь моментом перехода от прошлого к будущему.

«Принцип относительности» настоящего времени, проводимый Чеховым в его драматургии, особенно ощутим в «Трех сестрах» и «Вишневом саде».

В «Трех сестрах» настоящее время перестает быть моментом отсчета и соответственно падает в своем значении: действующие лица рассматривают его всего лишь как затянувшийся пролог к будущей лучшей жизни. Нынешнее пребывание в глухом унылом городе расценивается — и обесценивается — с точки зрения столичной жизни в Москве, куда сестры Прозоровы и их брат Андрей намереваются вскоре переехать. А когда мечта о Москве не сбывается, у героев рождается мысль о том, что нужно отказаться от личного счастья — в надежде на то, что счастливы будут потомки. Между настоящим и будущим, вступающими друг с другом в поразительно интимные и странные отношения, возникает своего рода разделение труда: нынешние люди должны работать и страдать для того, чтобы были счастливы будущие поколения; одно поколение подготавливает другие к лучшей жизни, теперешние люди все живут как бы начерно, зато другие будут жить начисто.

В «Вишневом саде», где настоящее тоже подрывается будущим, усиливается воздействие на него и со стороны прошлого. Гибель вишневого сада действующие лица {121} воспринимают как возмездие за собственное легкомыслие — и праздную привилегированную жизнь предков. Действия Гаева и Раневской, направленные на спасение своего имения, могут быть более или менее энергичными — все равно вишневый сад давно уже обречен, его судьба решилась в прошлом, и нынешние владельцы мало что могут, да и мало что хотят в ней изменить.

Относительность настоящего времени демонстрируется у Чехова не только применительно к действию пьесы в целом, но и в более коротких коллизиях и ситуациях, не только в большом, но и в малом. Чеховские персонажи — хотя они люди настроения, с исповедническим темпераментом и нервной впечатлительностью — никогда не отдают себя целиком — на съедение — никакой драматической ситуации. Они одновременно и в ситуации, и вне ее, они ее глубоко переживают — и видят со стороны, с точки зрения другого времени. Они горячо исповедуются друг перед другом — и судят о себе, как о третьем лице; свою судьбу они оплакивают и комментируют. При всем своем самозабвенном лиризме они умеют выключиться из житейской ситуации, оценить ее относительность и быстротечность, проявить по отношению к ней внутреннюю независимость.

К предстоящей продаже имения с торгов и грозящему ей разорению Раневская относится то растерянно, то легкомысленно и отстраненно, словно происходящее и касается ее и не касается. В финале «Трех сестер» Вершинин, нетерпеливо поджидая Машу, чтобы навсегда проститься с нею, рассуждает о прошлом и будущем человечества, о войне и мире, о том, что хорошо бы к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие. Конечно, в этом странном, не ко времени, философском красноречии, которого и сам Вершинин смущается, в этом несовпадении внешних обстоятельств и направления мыслей драматического героя, часто приобретающем у Чехова неловкий, почти комический характер, можно увидеть всего лишь намерение персонажа увести в подтекст — в немоту — свои истинные чувства, чтобы, думая одно, говорить совсем другое, не имеющее отношения к переживаемой ситуации. Однако же, ограничиваясь таким объяснением, мы судим чеховских героев по законам, приличествующим заурядным бытовым персонажам современной камерной {122} драмы; те и на самом деле целиком укладываются в ситуации и коллизии своей жизни. Героям Чехова эта мерка узка. Ведь и Гуров в «Даме с собачкой», когда сидит с любимой женщиной на берегу моря, философствует «о том, как в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве». В повествовательной форме, в отличие от драмы, рассказывается не только о том, что герой говорит, но и о том, что думает про себя, — об его подтексте. Подтекст у Гурова движется в том же направлении, что и текст у Вершинина. Станиславский, когда играл Вершинина, появлялся в финале «Трех сестер» «… закованный, словно в латы, в свою походную, наглухо застегнутую серую шинель с крестообразной перевязью военного башлыка на груди, сосредоточенный, отрешившийся уже от всего, что связывало его с близкими, дорогими ему людьми, прислушиваясь к трубным звукам военного оркестра, призывающим его в путь. Нет, не в Читу и не в Царство Польское уходил герой Станиславского, этот человек с добрыми глазами и мужественным сердцем воина. Его призывал в дорогу более высокий долг. В те годы, когда Вершинин Станиславского действовал на мхатовской сцене, уже различим был для его слуха тот гул от множества голосов, который поднимался тогда над необозримыми пространствами Российской империи и который уже явственно слышал Блок в ту же пору…»[[43]](#footnote-44) В этом романтическом описании прекрасно раскрыта постоянная готовность чеховских героев к тому, чтобы отрешиться от ситуаций своей жизни, от того, что происходит сейчас, — услышав совсем другие, не нынешние призывы судьбы.

Следующие за Чеховым поколения театральных новаторов часто добивались остранения театрального образа, чтобы придать ему более веский и объективный характер. У Чехова объективизация сценического персонажа и переключение лирического исповеднического тона в тон эпического повествования осуществляется незаметно для постороннего глаза — за счет того, что его герои никогда не погружаются в ситуации повседневности {123} с головой и сохраняют способность видеть «второй план» того, что с ними происходит; не только мы его видим, но и они.

Эта раскрытость вечности, это ощущение личной причастности к прошлому и будущему человечества, это душевное изящество, выражающееся в способности легко, без натуги подняться над прозаическими интересами и потребностями обыденности, эта всегдашняя готовность, отдаваясь — покорно и расслабленно — будничным впечатлениям и заботам, в то же время быть начеку, в настороженном и чутком ожидании, эта незаметная постороннему, деликатно скрываемая привычка слушать однообразный шум повседневности вполуха, так, чтобы не пропустить далеких от нее, едва различимых еще призывов и веяний, — все, что порою так плохо понимают в Чехове на Западе, да и у нас тоже, воспринимая как старомодную романтику и риторику, все это и есть самое главное, то, что, собственно, и придает чеховским героям, этим несчастливым русским интеллигентам с незадавшейся, несложившейся судьбой, такое пленительное обаяние, что возвышает их над ситуациями и временем своей жизни и над многими персонажами мировой драмы нашего века.

Говоря о трактовке времени в пьесах Чехова как о чем-то совершенно целостном и едином, мы, разумеется, прибегаем к известной условности. На самом деле в ранних и поздних пьесах Чехова мы встречаем разное историческое время. В «Иванове», «Дяде Ване» время действия — безвременье, тягостный тошнотворный исторический момент, когда одна эпоха уже изжила себя, исчерпала свои внутренние возможности, всем опостылела и осточертела, а другая, новая эпоха еще ничем не заявила о себе. Безвременье — это изнурительная, выматывающая пора, это мертвая зыбь истории, когда кажется — время остановилось и гниет, лишенное свежих веяний, ниоткуда не продуваемое. По мере движения от «Чайки» к «Вишневому саду» атмосфера безвременья все более явственно сменяется другой — временем канунов. Ожидание в последних чеховских пьесах превращается в ожидание близких и целительных исторических перемен.

## **{****124}** \* \* \*

Рано или поздно перед нами встает вопрос об историзме чеховской драматургии и историческом времени в пьесах Чехова. Не один раз высказывалось мнение, что Чехов, в отличие от Пушкина, Толстого или Бунина, равнодушен к истории, так как он целиком захвачен бытовыми впечатлениями сегодняшнего дня и как художник находится на слишком близком расстоянии от своих современников. Об этом говорил еще Мережковский, полагая, что «чеховский быт — одно настоящее, без прошлого и будущего, одно неподвижно застывшее мгновенье…»[[44]](#footnote-45). Нет ничего ошибочнее этого утверждения, продиктованного высокомерной и поверхностной мыслью.

В 80‑е годы — в переходное, промежуточное время — эпический жанр в русской литературе, действительно, уступает место более частным и оперативным формам исследования жизни. Можно говорить, например, о репортажном характере некоторых ранних рассказов Чехова — мимолетных зарисовках с натуры. Постепенно историзм все глубже проникает в чеховскую прозу, хотя писатель изображает только своих современников, хотя, в отличие, скажем, от Бунина, он чаще уводит в тень и затушевывает широкий исторический контекст своих произведений, нежели выделяет его и акцентирует. Это изящное свойство чеховского таланта — одно из проявлений его своеобразной писательской скромности — не должно вводить в заблуждение. Во всяком случае, камерные лирические пьесы Чехова по глубине историзма и эпическому звучанию не уступают русскому классическому роману XIX в., Чехов не пишет произведений на темы русской истории, но современность в «Чайке» или «Вишневом саде» — истинно историческое время. Настоящее, увиденное писателем так четко, так подробно, в таких мельчайших и мимолетных деталях, не поработило его и не заслонило от него горизонтов истории. Чехов, автор драматических произведений, показал свое время как момент перехода от прошлого России к будущему: соответственно настоящее время {125} при всей своей непреложности приобретает в его пьесах относительный характер, столь же томительный, сколь и быстротечный.

Судьбы чеховских героев определены не одним настоящим и не только их собственным прошлым. История, историческое прошлое кладет на их жизнь печать известной предопределенности. «Прошлое непосредственно присутствует в настоящем и *действует* в нем…»[[45]](#footnote-46) Дурное, грешное или бездеятельное прошлое нынешние поколения должны искупить трудом и страданием. (Тузенбах. Родился я в Петербурге, холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот. Помню, когда я приезжал домой из корпуса, то лакей стаскивал с меня сапоги, я капризничал в это время, а моя мать смотрела на меня с благоговением и удивлялась, когда другие на меня смотрели иначе. Меня оберегали от труда. Только едва ли удалось оберечь, едва ли!.. — Ирина. Работать нужно, работать. Оттого нам невесело, и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда. Мы родились от людей, презиравших труд…) В «Вишневом саде», последней пьесе Чехова, где многие свойства его поэтики крайне обострены, эта зависимость настоящего от жизни прежних поколений, это чувство исторической ответственности тех, кто живет сейчас, за тех, кто жил когда-то, проступает особенно явственно. («Подумайте, Аня, ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов… Владеть живыми душами — ведь это переродило всех вас, живших раньше и теперь живущих… Ведь так ясно, чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом».) Также и будущее проникает в пьесы Чехова в качестве категории исторического времени.

Чехову-драматургу свойственно восприятие исторического настоящего как промежуточного времени, посредничающего между двумя эпохами, той, что изживает {126} себя, и другой, которая должна прийти ей на смену и уже сейчас размывает существующий уклад жизни. Предощущение лучшего будущего одновременно и обесценивает настоящее и поднимает его в цене, придавая ему значение вещего исторического рубежа. Вместе с тем настоящее время — то, что изображено на сцене, — обладает у Чехова собственной протяженностью: оно соответствует внешне неподвижной, спокойной, подспудно меняющейся реальности; не только каждая пьеса в отдельности, но и вся драматургия Чехова в целом представляет собою единое пространственно-временное целое, определенную, легко поддающуюся измерению длительность. Кантилена подводного исторического движения тянется из пьесы в пьесу.

Аналогично ощущают историческое время и сами герои чеховских пьес: они говорят о прошлом и будущем России, о жизни, какой она было когда-то, какой станет через двести-триста лет, и о незаметном неукоснительном движении времени, которое совершается на их глазах и влечет за собою. Об историческом времени чеховские герои говорят то очень общо, то чрезвычайно конкретно, как романтики и как реалисты; они безошибочно — всем существом — чувствуют общую атмосферу своей эпохи, ее тоску, ее далеко идущие стремления и тихие ее, едва уловимые веяния. Свое собственное время они воспринимают как неизбежный итог жизни предшествующих поколений и залог небывало прекрасного будущего. Этим прекрасным будущим их собственная несчастливая нескладная жизнь должна быть объяснена и оправдана. (Совершенно так же, как сами они должны трудом и страданием искупить праздную жизнь своих предков.) Вот почему скромные чеховские герои с их негромкими голосами и скрытыми драмами приобретают в наших глазах значение исторических персонажей.

Драматургия Чехова от «Иванова» (1887) до «Вишневого сада» (1903) — это история ровного, порою, кажется, застывшего, но в глубине своей живого, быстро меняющегося времени.

Имеется в виду вполне определенный период русской истории, который обнимает собою каких-нибудь пятнадцать-двадцать лет. В эти годы завершается один этап русского освободительного движения и возникает {127} новый, которому еще предстоит проявить себя во всей силе. В 80‑е годы, когда формируется духовный облик чеховского интеллигента, «революционеры, — по словам Ленина, — исчерпали себя»[[46]](#footnote-47), это десятилетие, когда «волна революционного прибоя была отбита»[[47]](#footnote-48), когда партия «Народной воли», по словам Плеханова, «неизбежно пойдет под гору»[[48]](#footnote-49). Это душное, застойное, серое время реакции и вместе с тем время, «когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования», период, когда «наступила очередь мысли и разума…»[[49]](#footnote-50).

Историческая эпоха, охваченная — окольцованная — «Ивановым» и «Вишневым садом», движется от тягостных лет безвременья и политической реакции к предгрозовым годам начала века, чреватым общественными потрясениями, обещающим лучшее будущее.

В «Иванове» настоящее время то и дело сравнивается с недавним прошлым, а через него — с более отдаленными десятилетиями, когда молодые люди имели мировоззрение, витийствовали о Гегеле и вызывали друг друга на дуэль из-за Бэкона. Иванов — человек другой эпохи, не той, что показана в пьесе. Только что эта эпоха цвела, набирала силы, как вдруг она исчезла, оставив после себя горечь разочарования. Иванов, его приятель Лебедев обречены жить — доживать — в чужое для них время; слом исторического времени они ощущают болезненно, как физическое недомогание. Начало новой эпохи обозначено в пьесе в высшей степени точно: еще недавно, еще пять лет назад (т. е. в самом начале 80‑х годов) Иванов был совсем другим человеком: «веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери». Еще год назад он держался молодцом и, кажется, был бодр, неутомим, горяч. Вязкие 80‑е годы незаметно убили энергию и волю Иванова. Однако же эпоха безвременья, показанная в пьесе, — не мертвое царство. Рядом с утомленным, впадающим в апатию Ивановым сметливые помещицы заводят ссудные кассы, а юркие дельцы носятся с сумасшедшими {128} проектами обогащения. Люди, окружающие Иванова, этого русского Гамлета 80‑х годов, говорят о векселях, процентах, банках, откупах, им грезятся миллионные наследства и быстрые, чудом полученные барыши. Воспитанный эпохой общественной активности, Иванов должен — и не в состоянии — акклиматизироваться в эпоху падения общественных интересов. Драма, которая развертывается на сцене, берет начало в другой эпохе, о которой действующие лица все вспоминают и вспоминают. Героическое время семидесятых годов в «Иванове» сползает — сползло — в тоскливое суетное безвременье. В новую эпоху Иванову не жить, он не в состоянии с нею совладать, не может дышать ее воздухом. «Поистине, презренное время мы переживаем, презренное со всех сторон, — писал о 80‑х годах Салтыков-Щедрин. — И нужно большое самообладание, чтоб не прийти в отчаяние»[[50]](#footnote-51). Большого самообладания у Иванова нет. Он хандрит, приходит в отчаяние от своего презренного времени и от самого себя, каким он стал в это время.

В «Дяде Ване» подведена черта под 80‑ми годами. Атмосфера безвременья господствует в этой пьесе безраздельно и вызывает противодействие себе. В первых же репликах говорится о душном пасмурном дне, о том, что жизнь «скучна, глупа, грязна», что она «засасывает» человека. Настоящее показано в пьесе как изжитое время, как затянувшийся тягостный финал целого периода русской истории («Мы уже пятьдесят лет говорим и говорим, и читаем брошюры. Пора бы уже и кончить»), как мертвая зона между двумя периодами общественного развития: один совершенно исчерпал себя, а другой — никак не начнется. Прошедшие годы — время надежд и обольщений — воспринимаются действующими лицами как морок, недавние властители дум кажутся злыми надоедливыми осенними мухами: старый профессор Серебряков с его заученным краснобайством, надменным учительским тоном, старая мать Войницкого, которая никак не может расстаться со своими брошюрами. Драматическому финалу полувековых духовных исканий {129} соответствует история оскудения русской природы за последние пятьдесят лет, рассказанная в монологе Астрова, вычерченная на его картограмме. («Картина нашего уезда, каким он был пятьдесят лет назад… Теперь посмотрим ниже. То, что было двадцать пять лет назад… Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем… В общем картина постепенного и несомненного вырождения…») Последние слова монолога: «Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего» — в равной мере характеризуют драму действующих лиц и опустошенной вырождающейся русской природы. Через драму русского леса, под ее аккомпанемент, незаметная, укрытая от посторонних глаз драма трех человек — Войницкого, Астрова и Сони — приобретает эпическое сказовое звучание и исторический масштаб.

На рубеже веков в России подводятся итоги полу столетию пореформенной эпохи. Войницкий говорит о пятидесятилетии либеральной болтовни, Астров — о пятидесяти годах истребления природы. В «Трех сестрах» патетический и горестный мотив подведения полувековых итогов получает пародийный оттенок. На именины к Ирине старательный Кулыгин приносит подарок: историю своей гимназии за пятьдесят лет, написанную им «от нечего делать».

(Относительно уходящего прошлого, его социальных и исторических форм в чеховской драматургии даются точные сведения. Уже в «Иванове» помещики пытаются вести хозяйство на новый лад, мечтают о богатой купчихе, отдают деньги в рост. Уже в «Чайке» усадьба годится лишь как театральная декорация и поэтическое место для летнего отдыха. Доходов от имения — никаких. Бездарное хозяйство съедает всю пенсию действительного статского советника Сорина. Если бы не пенсия, усадьбу, наверное, пришлось бы продать, как продают барское имение в последней чеховской пьесе.) В «Дяде Ване» подведены итоги в первую очередь 80‑м годам, но главные герои пьесы — вне границ своего времени, хотя и страдают его болезнями, хотя время засасывает их и губит. Ни про кого из них уже нельзя сказать, как про Иванова, что они люди 70‑х или 80‑х годов. (В «Вишневом саде» реплика Гаева — «Я человек восьмидесятых годов…» воспринимается иронически.) Будущее видится героям «Дяди Вани» смутно и далеко: жизнь, которая {130} наступит через двести-триста-тысячу лет, небо в алмазах. Между лучшим будущим и постылым сердцу настоящим, кажется, нет связующих нитей, настоящее связано с будущим через самих действующих лиц. В земском враче Михаиле Львовиче Астрове особенно чувствуется незаурядный человек, вышедший из пределов своего времени. О Станиславском в роли Астрова одна из современниц пишет: он «играл человека, в котором еще смутно, но уже проглядывал человек будущего»[[51]](#footnote-52).

Позиция чеховских героев относительно времени своей жизни в известной мере напоминает их положение в пространстве. В сущности говоря, никто из них уже не является по-настоящему оседлым укоренившимся человеком, не врос в свое время и свой быт. Аркадина наезжает в свою усадьбу время от времени и спешит назад в суету кочевой актерской жизни, она актриса, а не помещица. Тригорина случайно, на короткий срок занесло на берега лесного озера. Сорин чувствует себя в собственном имении, как в ссылке. Нина Заречная бежит прочь из родных мест. Начинающий писатель Константин Треплев остается в усадьбе, потому что у него нет средств, чтобы жить в другом месте или хотя бы съездить за границу — проветриться. Дорн уезжает путешествовать за границу, а потом возвращается. Три сестры мечтают покинуть провинциальный город и без боя уступают свой дом Наташе. Тузенбах выходит в отставку и собирается ехать на кирпичный завод. У Ирины «уже все готово» к отъезду. Вершинин отправляется в Царство Польское. Владельцы вишневого сада навсегда покидают родовое гнездо. Постоянные приезды и отъезды, встречи и расставания, помимо прочего, вносят в повседневность атмосферу неустойчивости, подвижности, постоянной готовности к переменам[[52]](#footnote-53). Жизнь на сцене течет ровно, спокойно, однообразно, но, кажется, она готова легко сняться с места и направиться в неведомое. Чем дальше, тем явственнее это предощущение возможных перемен.

В «Трех сестрах» (1900) и «Вишневом саде» (1903) историческое время уже не то, что в «Иванове» или {131} «Дяде Ване». Настоящее в этих пьесах устремлено к будущему, быстро движется к нему, тоскует по нему, жаждет и торопит его. По мере того, как расширяется сфера влияния будущего, дальше видны и горизонты исторического прошлого России. Пожар, случившийся в городе, улица, красная от огня, напоминает Вершинину о давних набегах врага и будущей жизни родной страны.

Бытие нынешних людей, по Вершинину, приобретает настоящую цель лишь через духовную связь с будущим, в свете «невообразимо прекрасной, изумительной» жизни, которая наступит когда-нибудь. «Человеку нужна такая жизнь, и если ее нету пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней». Нынешнее время все больше приобретает преходящий, предваряющий характер — в перспективе невообразимо прекрасной жизни будущих поколений. Спор идет о том, как быстро наступит эта жизнь — через 20 – 30 лет или через 200 – 300. — «Ах, только бы поскорее!» О постановке «Трех сестер» в Художественном театре, о впечатлении, которое производил этот спектакль на современников, М. А. Бекетова, тетка Александра Блока, пишет: «Нам провиделись неведомые дали, просветы грядущего освобождения»[[53]](#footnote-54). Может быть, скоро уже не будет ровной, скучной жизни, которая сегодня кажется единственно возможной, может быть, ее сметет «здоровая сильная буря» или сожжет безжалостный пожар, подобный тому, что пылал когда-то.

В голодный 1892‑й год, за десять лет до того, как Чехов надумал свой «Вишневый сад», Лев Толстой сказал пророческое слово: «Какая будет развязка, не знаю, но что дело подходит к ней и что так продолжаться, в таких формах, жизнь не может, — я уверен»[[54]](#footnote-55). Это ощущение исчерпанности существующих форм жизни, предчувствие близкой развязки чем дальше, тем острее пронизывает пьесы Чехова. В «Чайке» говорится, что нужны «новые формы» искусства, в «Вишневом саде» молодые герои приветствуют «новую жизнь», идущую на смену старому порядку вещей.

{132} Истолкование настоящего как некоего исторического рубежа между прошлым и будущим составляет главное содержание «Вишневого сада». Действующие лица пьесы делятся на тех, кто отживает свой век, и тех, кому предстоит жить. Как правило, герои Чехова принадлежат одному историческому времени. Независимо от возраста все они — современники. В конце концов Нина Заречная и Аркадина олицетворяют собою не столько старое и новое искусство, сколько два типа искусства. Всегда будут такие актрисы, как Аркадина, и такие, как Заречная. Войницкий восстает на Серебрякова не потому, что они люди разного времени, а потому что они по-разному понимают свое время и свое местоположение во времени. Юная восторженная Ирина и опустившийся старый Чебутыкин — люди одной эпохи и без труда понимают друг друга. Не то в «Вишневом саде». Действующие лица этой пьесы связаны дружескими и родственными чувствами, но принадлежат различным периодам русской истории. Они движутся рядом, но в различных плоскостях времени, порою кажется, голос одного доносится до другого издалека — из другой эпохи. Таким образом усиливается впечатление быстро меняющейся жизни. В письме к Комиссаржевской Чехов пишет о «Вишневом саде»: «В этой пьесе центральная роль — старухи!..»[[55]](#footnote-56). Изящная, красивая, обаятельная Любовь Андреевна Раневская никак не старая женщина — моложе Аркадиной. Леониду Андреевичу Гаеву, ее брату, пятьдесят один год, он всего на четыре года старше Войницкого. Но Раневская — «старуха», а Гаев — «старик», потому что оба они связаны с умирающим прошлым, с барским домом и барским имением, с помещичьей праздностью и помещичьей культурой. А Петя Трофимов и Аня — свободны и готовят себя к новой жизни. В пьесе подводятся самые последние итоги недавним пореформенным десятилетиям и всей старой дворянской России. Счастье, о котором мечтают герои «Трех сестер», Петя Трофимов уже «видит» впереди. И даже Лопахин, казалось бы прочнее других укрепившийся в настоящем, чувствует себя неуютно и торопит будущее («О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша {133} нескладная, несчастливая жизнь»). Время их жизни, на первый взгляд такое застывшее, незаметно убыстряется и поднимает театральных героев Чехова на гребень истории, откуда далеко видно прошлое и будущее. Настоящее ранит чеховских героев, лишает их личного счастья, но они уже не принадлежат ему целиком, они начеку, предчувствуя новую лучшую жизнь, они слышат ее призывы, готовятся к ней и ею защищаются от посягательств обыденщины. Распахнутость вечности, незамкнутость временем своей жизни, свойственная чеховским героям, может быть до конца понята лишь в связи с тревожной и праздничной темой канунов, постепенно становящейся из темы безвременья.

Непонимание этих особых свойств драматических персонажей Чехова встречается не только в мещанских и мелодраматических интерпретациях его творчества, но и в толкованиях более высокого класса. Может быть, наиболее разительный пример в этом смысле — «Слово о Чехове» Томаса Манна, проникнутое необыкновенной симпатией к русскому писателю, полное тонких и проницательных наблюдений. Томас Манн с нежностью вспоминает давнюю постановку «Дяди Вани» в Мюнхене, где передано было свойственное всем пьесам Чехова ощущение «того отмирающего, изжившего себя, существующего фиктивно, что было характерно для жизни помещичьего класса», где все было проникнуто «настроением конца и прощания»[[56]](#footnote-57). Но духовные искания чеховских персонажей вызывают у немецкого писателя скорее недоумение, чем сочувствие. «“Что делать?” Вопрос этот, с нарочито беспомощной, растерянной интонацией то и дело проскальзывает в чеховских рассказах и едва ли не компрометируется той чудаковатой, напыщенно неловкой манерой, в какой чеховские персонажи обсуждают его, распространяются о смысле жизни». Процитировав одну из чеховских тирад о смысле жизни, Томас Манн с некоторым раздражением замечает, что «подобного рода разглагольствований не счесть в его рассказах и пьесах», и пытается объяснить это как «подтруниванье над безграничной страстью русских к бесплодному философствованию и спорам»; в конце концов он делает вывод, что {134} споры о смысле жизни выполняют у Чехова «предельно комическую художественную функцию»[[57]](#footnote-58). Ироническое отношение Томаса Манна к духовным исканиям чеховских героев, казалось бы столь неожиданное для этого писателя, склонного к интеллектуальной проблематике, на самом деле вполне естественно, другим оно и быть не могло. Для Томаса Манна подлинная духовная жизнь, связанная с решением кардинальных проблем человеческого бытия, — удел исключительных натур, высоко поднявшихся над обыденностью и другими людьми, таких, как Ницше или Достоевский. Между простой массовой жизнью, безраздельно захваченной филистерством, и духовным творчеством у Томаса Манна — непроходимая пропасть. Поиски смысла жизни в его произведениях ведут одинокие герои, надевшие терновый венец избранничества, поднявшиеся на горние вершины невероятным напряжением воли. Человек у Томаса Манна оказывается перед роковым выбором: он может стать мещанином или декадентом.

Произведения Чехова отвергают эту дилемму, и эту расстановку сил. Поиски смысла жизни в его рассказах и пьесах ведут обычные люди, лишенные и тени исключительности. Споры о высших целях человеческого бытия они действительно ведут в «чудаковатой и неловкой» манере, свойственной людям жизни, а не профессиональным философам. Они принадлежат обыденности, но не обыватели, они — интеллигенты, но не притязают на роль аристократов и мучеников духа. О заурядной обыденности Чехов знает что-то еще — помимо того, что она пошла и оккупирована мещанством.

Обычная, «ровная и гладкая» жизнь и самые идеальные искания у Чехова не только конфликтуют между собою, но и взаимопроникают, постоянно питают друг друга. Взгляды Томаса Манна отражают исконную раздвоенность и расколотость немецкой жизни. А Чехов следует традиции русской культуры, он изображает людей, у которых идеальная и обыденная стороны жизни тесно переплетены: будничное существование его героев одухотворено поисками смысла жизни и высших целей бытия, а духовные искания связаны с потребностями и драмами обыденности.

{135} В суждениях Томаса Манна о Чехове сказывается индивидуализм девятнадцатого века, принявший формы новейшего элитарного сознания и представленный на сей раз в немецком профессорско-кастовом обличье, с характерным для него преувеличенно воспаленным представлением о духе, о великой трагической миссии выдающейся личности и недоверием к силам простой и массовой жизни.

## \* \* \*

Внутренняя независимость чеховских героев от времени их жизни — при всей незащищенности от него — не может быть объяснена тем очевидным обстоятельством, что это время уходящее, изживающее себя. В русской и западной литературе немало других произведений, где говорится о закатной эпохе рубежа веков и где герои все же не обладают этой свободой в отношениях со своим временем. Очевидно, в самих героях Чехова, в глубине их души таится что-то, что помогает возвыситься над переживаемыми ситуациями и временем их жизни — какая-то недосказанность, невысказанность, неосуществленность.

Первыми на эту недосказанность чеховских героев обратили внимание артисты Художественного театра. Книппер-Чехова вспоминает, что после чтения «Трех сестер» в театре недоуменно говорили: «Это же не пьеса, это только схема…»; «Этого нельзя играть, нет ролей, какие-то намеки только…»[[58]](#footnote-59). Впоследствии Немирович-Данченко отмечает как нечто уже известное необычную манеру Чехова рисовать образы штрихами. Вместе с тем легко заметить, что в его пьесах имеются и более традиционные роли, большие и эпизодические, написанные без намеков и недоговоренностей, в духе привычной для XIX в. драматургии характеров. Как правило, такие твердо очерченные персонажи целиком принадлежат пошлой обывательщине: Шамраев в «Чайке», Наташа в «Трех сестрах», лакей Яша в «Вишневом саде». (В «Иванове», где драматургический метод Чехова только складывается, расхождения в способах изображения {136} различных действующих лиц особенно заметны. Главные герои: сам Иванов, Сарра и Сашенька — нарисованы в новой штриховой манере, со множеством пробелов и пропусков, в них чувствуется что-то недоговоренное, какая-то загадка, а персонажи фона показаны традиционнее, каждый из них — законченная, в себе исчерпанная и до конца выявленная роль. В более поздних чеховских пьесах это различие в способах характеристики персонажей проводится тоньше, в границах единого, незаметно расчлененного стиля.) Некоторая размытость сценических образов, отсутствие привычных «ролей», т. е. четко выписанных характеров, напугавшее при чтении «Трех сестер» молодых артистов Художественного театра, — одно из главных и решающих качеств чеховской драматургии[[59]](#footnote-60). Через него прежде всего раскрывается нам секрет особых отношений героев Чехова с временем своей жизни. Во избежание недоразумений здесь необходимо сделать некоторые разъяснения.

Когда мы говорим о недосказанности, недописанности главных героев в пьесах Чехова, то отнюдь не имеем в виду, что им недостает так называемой мелкой характерности.

Напротив — по отношению к своим любимым персонажам Чехов особенно тщательно соблюдал принцип характерности: его занимали самодеятельные удочки и клетчатые панталоны Тригорина, желтые ботинки Лопахина, шелковые галстуки дяди Вани, он отчетливо представлял себе, каким тоном говорит Соня, а каким — Нина Заречная, как грустит Маша и как смеется Раневская. Астров в исполнении Станиславского стал одним из высших актерских достижений в чеховских спектаклях Художественного театра. Немирович-Данченко {137} писал, что Станиславский забивал всех других исполнителей «простотой и отчетливостью»[[60]](#footnote-61), критики восторгались тем, что в его игре «отделка деталей превосходная»[[61]](#footnote-62). А вместе с тем Гордон Крэг считал, что Станиславский в чеховской пьесе близок шекспировскому театру, в исполнителе Астрова он увидел идеального актера на роль Гамлета в своем символистском спектакле. В чеховском репертуаре артисты Художественного театра владели секретом простоты и отчетливости исполнения, тщательной отделки бытовых и психологических деталей в сочетании с мерцающей недосказанностью общей характеристики персонажа; четкая линия заменялась намеком и легким прихотливым — с рядом пропусков — штрихом. Автор имеет возможность судить об этом не только по отзывам прессы, но и по собственным впечатлениям о спектакле «Вишневый сад» с участием О. Л. Книппер-Чеховой и И. М. Москвина. Навсегда остались в памяти точные детали исполнения Книппер-Чеховой: ее изящные и беспомощные руки, жест, которым она доставала из портмоне золотой и отдавала прохожему, ее легкая молодая шелестящая походка, живые и капризные интонации ее барского голоса, в которых слышалось иногда что-то нервное, острое, приобретенное в Париже. Чем отчетливее играла актриса, тем более явственно проступало в Раневской нечто дразнящее, неуловимое. Героиня Книппер выглядела и не русской помещицей, и не парижанкой; не эгоисткой и не очень доброй, это было бесконечно прихотливое и бесконечно простое существо какой-то особой породы, не соответствующее привычным представлениям о человеческом характере. Актрисы, исполнявшие эту роль в других постановках, а среди них были и такие замечательные дарования, как М. И. Бабанова, играли Раневскую законченнее и определеннее, утрачивая загадочное обаяние чеховской манеры. И в гениальном Москвине — Епиходове, в его нелепо расставленных руках, недоуменных, широко раскрытых глазах, медленной, трудной, с неожиданными паузами речи была какая-то загадка; что-то блуждающее, не находящее себе {138} ни выражения, ни пристанища было в этом трагикомическом конторщике, неловко застрявшем в жизни где-то между господами и слугами[[62]](#footnote-63). В Епиходове Москвин дал шаржированный вариант излюбленной чеховской темы человека, который не укладывается в рамки, положенные ему по его званию и образу жизни, Через крайнюю отчетливость и определенность актерского исполнения раскрывалась крайняя неопределенность социального положения и психологии театрального персонажа. Так называемая характерность, как видим, никак не противоречит волнующей недосказанности чеховских образов.

Под недосказанностью и размытостью главных персонажей Чехова мы имеем в виду также и не психологическую сложность, типичную для литературных и театральных героев XIX в. Наоборот, принятые в предшествующей ему художественной традиции загадочно-противоречивые характеры у Чехова становятся объектом пародии. Сын Аркадиной, начинающий писатель Костя Треплев, говорит, что его мать — «психологический курьез». Она «бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел», но она и тщеславна, завистлива, суеверна, скупа, как черт. Брат Аркадиной, добряк Сорин, беседует с ней осторожно, чтобы не оскорбить ее сложную артистическую натуру. А на самом деле Аркадина всего лишь — «очаровательная пошлячка». Гораздо беспощаднее тот же мотив звучит в «Трех сестрах». Наташа, жена Андрея, злой гений семейства Прозоровых, вошла в чужой дом робко, стесняясь и заискивая, ввела окружающих в заблуждение относительно себя, а потом развернулась, захватила дом в свои руки, обнаружила свое вероломство, свой наглый нрав. Но вся ее сложность и все коварство исчерпываются одним словом, которым награждает ее Маша: «Мещанка!».

Традиционно «сложные» характеры у Чехова целиком вписываются в существующие общественные отношения. А наши — и Чехова — любимые герои — и Костя Треплев, и Нина Заречная, и дядя Ваня, и три сестры, {139} и Тузенбах, и Вершинин, и Раневская — при всей их деликатной сдержанности и душевной утонченности, в сущности говоря, простые души. О Книппер-Чеховой в роли Раневской одна из ее младших современниц-актрис пишет как о «простой и бесхитростной женщине»[[63]](#footnote-64). Чеховские герои живут с открытым забралом, без задних мыслей, ни себе ни другим не загадывая загадок, — и при этом таят в себе какую-то таинственную недоговоренность. Ее следует отнести не только за счет манеры автора рисовать образ штрихами, давая намек вместо тщательно и четко обведенного контура, но и за счет самих героев, их внутренних свойств и склонностей[[64]](#footnote-65).

Чехов не одобряет праздности, но и практическую внешнюю деятельность, воспитывающую определенность характера, никак не фетишизирует. Самая деятельная среди его персонажей — Ирина Николаевна Аркадина. Чтобы понять разницу между чеховскими интеллигентами и так называемыми людьми интеллигентных профессий, достаточно сравнить актрису Аркадину с актрисой Ниной Заречной. Одна вся умещается в своей профессии, ею создана и выпестована, другая куда значительнее своих театральных успехов и неуспехов. В Нине Заречной, как в Комиссаржевской, чувствуется что-то смутное, так и не принявшее отчетливых очертаний, не нашедшее себя, не уложившееся в положенные границы. Лихорадочный, сбивчивый, вызвавший столько противоречивых толкований монолог Нины в четвертом действии — это мучительная попытка самоопределиться, хотя бы в словах найти и оградить себя. Нина пытается забыть прошлое, гонит прочь неотвязно витающий в ее воображении образ чайки — прекрасной загубленной любви, чтобы убедить себя и Костю, что теперь она актриса, только актриса, «настоящая актриса». «Я — чайка… Не то. Я — актриса… Я — чайка. Нет, не то… Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел {140} человек, увидел и от нечего делать погубил… Сюжет для небольшого рассказа. Это не то… *(Трет себе лоб.)* О чем я?.. Я говорю о сцене».

Но последний в пьесе монолог Нины не о сцене — о любви, о любви страстной, отчаянной, о ясной, радостной, чистой жизни, которая была прежде, о чувствах, похожих на нежные изящные цветы. И в нашем сознании Нина остается Чайкой, а не «настоящей актрисой», и пьеса называется «Чайка», и Веру Федоровну Комиссаржевскую, которая играла Нину, называли «чайкой русской сцены».

Можно сказать, что у Нины Заречной нет характера, зато характер есть у Аркадиной.

В «Свадьбе» действует Иван Михайлович Ять, телеграфист, гордый своей интеллигентной специальностью, для которой, как он утверждает, требуется знание иностранных языков. А в «Трех сестрах» Маша жалуется, что в городе, где живут они с сестрами, знать три языка — ненужная роскошь. Поступив на телеграф, Ирина, мечтающая о радости полезного труда, может, наконец, найти применение своим знаниям. Впоследствии она жалуется, что работа на телеграфе не пришлась ей по душе, так же как и служба в управе: «Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу и презираю все, что только мне дают делать…». Понадобились знания Ирины и не понадобилась ее душа, душа ее, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян. Ирина ведь не то, что Ять, — не телеграфистка, не конторщица. В сравнении с людьми, пригвожденными к своему времени, месту и профессии, чеховские герои кажутся существами какой-то иной, только еще возникающей человеческой породы, не укладывающейся в традиционные границы человеческих характеров.

Привычное для европейской драмы понятие характера раскрывается у Чехова в двух значениях. У Аркадиной есть характер — это значит, во-первых, что при всех ее парадоксальных душевных противоречиях у нее достаточно определенный, ясно выраженный нрав, а во-вторых, что она — человек твердый, умеет настоять на своем и своего не упустит. Ирина Николаевна Аркадина, как говорится, — женщина с характером. А главные чеховские герои — люди бесхарактерные и в том смысле, что недостаточно волевые, и в том, другом, главном значении {141} этого слова, которое указывает нам, что по натуре они шире обычного человека дела и практики.

Им не хватает четко очерченного характера, потому что характер — «это то, в чем обнаруживается направление воли»[[65]](#footnote-66). Такого направления, выработанного в борьбе за интересы и конкретные цели жизненной практики, у чеховских героев не имеется. Даже купец Ермолай Лопахин шире положенного ему по его занятиям характера. У него тонкие, нежные пальцы, как у артиста, тонкая нежная душа, и похож он, по словам самого Чехова, «не то на купца, не то на профессора-медика Московского университета»[[66]](#footnote-67). Заботясь о том, чтобы Лопахина сыграли в Художественном театре как можно лучше, Чехов разъяснял артистам: «Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек»[[67]](#footnote-68). Таким образом, будущее в пьесах Чехова присутствует не только как тема — то, о чем говорят и думают, но осуществляется и в самих драматических персонажах, в том, как они нарисованы. Чеховские герои — это исторические люди 80‑х – 90‑х и 900‑х годов, показанные в тончайшей конкретности их жизненных судеб и житейской характерности: вместе с тем это люди, какими они, может быть, будут когда-нибудь, в более благоприятные для человечества времена.

Герои чеховских пьес не «типические лица» — не чиновники, не помещики, не специалисты и не люди свободных профессий, хотя Ирина работает на телеграфе, Дорн и Астров лечат людей, Войницкий хозяйничает в своем поместье, а Нина играет на сцене. При том, что они лишены и тени исключительности, они — интеллигенты[[68]](#footnote-69), люди особого склада, истинное призвание которых — в поисках правды и смысла жизни. Духовная жизнь, устремленная к непознанным целям бытия, бесконечно раздвигает расстилающиеся перед ними горизонты, ставит их существование под знаком некоей незавершенности и тайны, высоко поднимает его над ситуациями обыденного — над временем их жизни.

{142} Исчезновение в драматургии XX в. традиционных для старого театра представлений о характере западными теоретиками драмы не без оснований трактуется в самом пессимистическом духе, как следствие упадка и унижения личности, от которой больше не зависит ни ее собственное поведение, ни ее собственная судьба, ни тем более судьба общества. Действительно, в пьесах многих авторов, начиная с Ибсена и Пиранделло, показан трагический процесс стирания человеческой индивидуальности и разрушения характера. (Гауптман и Шоу, в сущности говоря, были последними крупными театральными авторами на Западе, в чьих пьесах еще сохранилось традиционное представление о сценических характерах. Однако же герои Гауптмана для проявления своей индивидуальности вынуждены прибегать к напряженным сверхчеловеческим усилиям, то героическим, то чуть не преступным, а энергичные и трезвые персонажи Шоу часто сохраняют индивидуальность — держат характер — благодаря своему уму, своим причудам и экстравагантностям). А в пьесах Чехова некоторая размытость и недосказанность драматических характеров — обнадеживающий знак, свидетельство неосуществленных возможностей личности.

Приверженность чеховских героев высшим целям бытия, страстным поискам смысла жизни, во имя которых отодвигается на второй план борьба за некие практические интересы, можно назвать интеллигентской чертой или — что, впрочем, одно и то же — гамлетизмом.

## \* \* \*

В ноябре 1898 г., побывав на чеховском спектакле, Горький пишет автору: «Для меня это страшная вещь. Ваш “Дядя Ваня” — это совершенно новый вид драматического искусства». В письме, отправленном Чехову через месяц, он называет «Чайку» «еретически-гениальной вещью»[[69]](#footnote-70). Чеховская драматическая система — новый вид драматического искусства — пришла на смену традиционной ренессансной системе театра. Вместе с тем создатель еретически-гениальных вещей брал уроки у {143} Шекспира, в произведениях которого эта система получила наиболее универсальное воплощение. Никого из других драматических авторов Чехов не чтил так преданно, и никто другой не оказал на него такого влияния. Лев Толстой, не принимавший Шекспира, не любил и пьес Чехова, он находил в них нечто общее, для него они оба — плохие драматурги: Чехов еще хуже, чем Шекспир. Связи между драмами Чехова и Шекспира имеют обширный характер и могли бы стать предметом специального исследования, в данном случае, вероятно, имеет смысл указать лишь на постоянный интерес, проявляемый Чеховым к образу Гамлета, — тем более что и все его общение с Шекспиром осуществляется главным образом через трагедию о принце Датском. В «Гамлете» он чувствует что-то необыкновенно близкое своей лирической теме и своим новаторским исканиям, какие-то скрытые, другими не замеченные черты, открывающие возможность создания новой, нетрадиционной драмы. Вступая в борьбу с современным ему рутинным театром, Чехов опирался на повествовательный опыт русской литературы и на «Гамлета», имея в виду, что гамлетовская тема бесстрашного познания жизни, разлада между идеалом и действительностью, созерцанием и действием стала традиционной для русской художественной культуры и русского общества. Новая поэтика драмы связана с новым пониманием «Гамлета».

Как известно, «Чайка» — самое автобиографическое из театральных произведений Чехова, пьеса, с которой прежде всего и связано рождение «новой театральной системы»[[70]](#footnote-71) и начало революции на русской сцене, — в расстановке главных действующих лиц отчасти следует шекспировскому «Гамлету». Повторена также сцена на сцене: прерванное любительское представление соответствует неоконченному спектаклю во дворце Клавдия, бурное объяснение Кости Треплева с матерью по поводу Тригорина напоминает сцену в спальне между Гамлетом и королевой, наконец, Треплев и Аркадина обмениваются репликами принца Гамлета и королевы Гертруды, его матери[[71]](#footnote-72). Можно было бы указать и на {144} другие отзвуки шекспировской трагедии в чеховской «Чайке», но, разумеется, смысл подобного обращения к Шекспиру не в сюжетных и текстовых реминисценциях и даже не в том, что Треплев — это, конечно же, русский Гамлет рубежа XIX и XX вв., — в конце концов черты гамлетизма достаточно традиционны для протагонистов русской драмы от грибоедовского Чацкого до чеховского Иванова.

Шекспир понадобился Чехову как союзник в борьбе с традиционной театральной системой, и там, где русский драматург достигает наиболее радикальных преобразований, он, в сущности говоря, следует за Шекспиром наиболее близко — продвигаясь, однако же, дальше по указанному пути. В самом деле, ведь Шекспир первый нарушил им же утвержденный канон ренессансной драмы, построенной на столкновении противоположно направленных воль и интересов, когда сделал героем своей трагедии человека надличного сознания, для которого поиски смысла жизни важнее личных практических целей и борьбы за них. В «Гамлете» поставлен под сомнение принцип действенности, главенствующий в драме нового времени, поскольку герой этой пьесы больше созерцает и думает, чем борется. Потребовались столетия, чтобы другой драматический автор осмелился сделать следующий шаг, наделив гамлетовскими чертами не только главного героя, но и большинство других действующих лиц своей пьесы.

Действительно, гамлетизм свойствен не одному Треплеву, но и Нине Заречной, его Офелии, и в известной мере даже Тригорину, его врагу, любовнику его матери, захватившему не королевский трон, а королевское — как полагает Треплев — положение в литературе, и изящному тонкому Дорну, и несчастной, безответно влюбленной в Треплева Маше.

Чеховская концепция Гамлета и гамлетизма выражена в двух коротких фразах:

— Чем культурнее, тем несчастнее.

{145} — Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава.

Первая — из записных книжек Чехова, вторая — принадлежит Маше, самой обаятельной и умной из трех сестер. Чеховские герои несчастны оттого, что культурны: интеллигентный человек должен знать, для чего живет, а они не знают — только хотят знать. Слова Маши объясняют нам странное, необычное — не то беспомощное, не то стоическое, истинно гамлетовское отношение чеховских героев к борьбе за личное счастье и личные интересы.

Сравнивая «Гамлета» и «Чайку», два наиболее близких друг другу творения Шекспира и Чехова, мы отчетливо видим, в чем главное различие между старой и новой театральной системой. У Шекспира Гамлет — странный, особенный человек, один-единственный, в глазах других действующих лиц он легко сходит за помешанного, у Чехова Треплев кажется странным только своей матери. В «Трех сестрах», пьесе, наиболее полно и законченно выразившей поэтику чеховской драмы, на фоне всех других действующих лиц странным, чуть ли не экзотическим созданием выглядит Наташа с ее традиционным эгоизмом, равнодушием к духовной жизни и высшим целям бытия. Мечтая о роли в новой пьесе Чехова, молодой Мейерхольд пишет ему: «Сыграть чеховского человека так же важно и интересно, как сыграть шекспировского Гамлета»[[72]](#footnote-73). В трагедии Шекспира размышления о назначении и достоинстве человека становятся жизненным призванием одного Гамлета — лучшего из людей. У Чехова — уделом каждого порядочного интеллигента. Один из чеховских персонажей, симпатичный и близкий самому автору — молодой художник из рассказа «Дом с мезонином», приходит к выводу, что «призвание всякого человека в духовной деятельности — в постоянном искании правды и красоты жизни». Призвание всякого!

Герои Чехова — наследники шекспировского Гамлета, первого в мировой драме, для кого решение вечных проклятых вопросов о смысле жизни и предназначении человека стало важнее всех других интересов. Вот почему {146} каждый из них — и Треплев, и Нина Заречная, и Астров, и три сестры, и Вершинин, и Тузенбах, и Раневская — живет и в трагических ситуациях своего времени и поверх — поверх барьеров; вот почему, стиснутая временем их жизни, душа их настежь распахнута вечности. Каждый из них, как и Гамлет, принц Датский, есть «вечности заложник, у времени в плену».

Однако же в «Вишневом саде» один из героев восстает против «гамлетовского» — недостаточно активного, как он полагает, — отношения к жизни («мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку»). Нетерпеливая требовательность Пети Трофимова находит основания в новой трактовке времени, свойственной последней чеховской пьесе. Помимо традиционного для чеховской драматургии ровного будничного движения человеческой жизни, открытого вечности и быстротекущему мгновению, в «Вишневом саде» возникает драматическое событие, имеющее свой, точно обозначенный срок — день, когда имение будет продано с торгов. Время в «Вишневом саде» течет не совсем так, как в других пьесах Чехова: «ровное гладкое» действие пересекается событием, которое должно произойти — и происходит — в точный, заранее определенный день и час. Герои последней чеховской пьесы следуют привычному естественному ходу своей жизни и вместе с тем движутся навстречу важному событию, которое не ими назначено и не ими, как выясняется, может быть отодвинуто или отменено. Происходит своего рода отчуждение времени от человеческой личности; время приобретает самодовлеющий, внеличный, посторонний человеку характер, проявляя себя через неумолимое насильственное событие, которое надвигается на драматических героев вместе с заранее известным числом календаря. Как всегда у Чехова, театральные персонажи увлечены вечными проблемами бытия и нынешними своими мимолетными настроениями. Они вспоминают о своем детстве, наслаждаются прекрасным летним днем и строят планы на будущее — но сквозь все разговоры слышится стук часов, приближающих безжалостное событие. По отношению к этому сложно организованному движению времени — перед лицом будничного интимного течения жизни и противоборствующей ему, небудничной, чрезвычайной событийности привычная чеховским героям {147} «гамлетовская» позиция кажется слишком созерцательной и недостаточно современной — о чем, собственно, и пытается сказать в своих страстных нервных монологах Петя Трофимов.

Вот почему, между прочим, поведение действующих лиц последней чеховской пьесы не поддается достаточно определенному толкованию и не вызывает к себе уверенно однозначного отношения. Мы сочувствуем героям, теряющим свой Вишневый сад, и видим неотвратимость этой утраты. Нам импонирует детская беззаботность Раневской и Гаева по поводу движущегося на них беспощадного события, их эстетическое отношение к собственной судьбе — нежелание прибегнуть к пошлым и прозаическим средствам спасения — и нам досадна, смешна их никчемность, неспособность смотреть в лицо близкому будущему. (В то время как герои «Дяди Вани» или «Трех сестер» с их несчастьями и мужеством, проявленным в испытаниях будничной жизни, вызывают в нас безраздельное чувство сострадания.) И хотя событие, ломающее судьбу действующих лиц «Вишневого сада», как принято у Чехова, уводится в тень и в большой степени обесценивается в своем значении, оно служит предвестием новой исторической эпохи, когда концепцию ровного будничного течения человеческой жизни придется сориентировать относительно вторгающегося в нее беспощадного событийного ряда.

Отличие чеховских пьес от традиционного театра просматривается по многим направлениям — в обрисовке сценических персонажей, толковании драматического конфликта, сочетании повествовательных и действенных мотивов. Необычность чеховской драматургии так или иначе связана с новой трактовкой сценического времени. Этой трактовки не избежал никто из более поздних драматургов: ни авторы, близкие чеховской традиции, ни те, кто строил свои пьесы на другой художественной основе, например Брехт с его идеей эпического театра. В сущности говоря, с Чехова, с его камерных лирических пьес и начинается современный эпический театр, основанный на расширительном толковании индивидуальных человеческих драм, непосредственно сопоставляющий театральное время с временем человеческой жизни, с прошлым и будущим, с бесконечной исторической преемственностью поколений.

# **{****148}** 3 О театре Стриндберга

Август Стриндберг (1849 – 1912) принадлежит кругу авторов новой драмы. Как Ибсен, он освоил различные стили современного искусства. Как Шоу, был практиком и теоретиком театра. Как Чехов, подвизался в драматургии и в беллетристических жанрах, привнеся в свои зрелые пьесы достижения европейской прозы. Его ранние эстетические трактаты, относящиеся к концу 80‑х годов, близки идеям Антуана и молодого Станиславского, театральные опыты периода Интимного театра (1907 – 1910) напоминают об экспериментах Рейнгардта и молодого Мейерхольда. Участник великой театральной революции, он шел рядом с другими: начал как последователь Золя, а кончил символистскими исканиями.

В то же время судьба его театрального наследия достаточно необычна.

Самые репертуарные пьесы Стриндберга написаны в прошлом веке. Между тем его популярность достигает {149} кульминации после первой мировой войны, в начале 20‑х годов. Драматург, вступивший на театральные подмостки под знаменем натурализма, стал богом европейских экспрессионистов. С угасанием экспрессионистского движения его влияние идет на нет. В 30‑е годы шведский писатель мало кого интересует. По окончании второй мировой войны Стриндберг опять становится популярным, теперь уже надолго. На этот раз имя шведского писателя не связывают с каким-либо одним преимущественным направлением. Наконец-то, появляется возможность судить о его произведениях более или менее объективно.

В 1949 г. в статье об Августе Стриндберге, проникнутой восторженными и благодарными чувствами, Томас Манн определяет причину его не слабеющего влияния: «Слишком далеко ушел он вперед как мыслитель, пророк, носитель нового мироощущения, чтобы его творчество хоть в какой-то мере утратило для нас свою силу. Оставаясь вне школ и течений, возвышаясь над ними, он всех их вобрал в себя»[[73]](#footnote-74).

Теперь, после второй мировой войны, стало совершенно ясно, что творчество Стриндберга продолжает быть актуальным для западной культуры в целом, поскольку он предвосхитил некоторые ее постоянные проблемы и противоречия. Что же касается влияния Стриндберга на современный театр, то следует иметь в виду не столько количество его пьес, постоянно находящихся в репертуаре, сколько его прямое и постоянное воздействие на западных драматургов. Перефразируя название известного опуса Дюрренматта, созданного по мотивам «Пляски смерти», можно сказать, что в наше время нередко «играют Стриндберга» и те, кто не исполняет ролей в его пьесах. На Западе он, несомненно, самый влиятельный из авторов новой драмы, уступая в этом смысле одному Чехову. На протяжении десятилетий популярность шведского писателя то усиливается, то слабеет. Легко заметить, что он привлекает к себе внимание в кризисные моменты истории, когда подвергаются переоценке, казалось бы, незыблемые и непреложные нравственные ценности буржуазного общества, когда людьми овладевает горький саркастический дух {150} сомнения, когда трагедия индивидуализма обнаруживает свою безысходность и приобретает особенно мрачные, безжалостные и обнаженные формы.

## \* \* \*

Сравнительно с другими авторами новой драмы Август Стриндберг выразил кризис индивидуалистического сознания наиболее остро и осознанно. Он ощутил опасность усугубляющихся предвестий, направленных к умалению личности, — и не пожелал брать их в расчет. Он понял, какая незавидная судьба уготована человеку в современном обществе, — и не захотел ее принять, бросил ей вызов. Он видел, как меркнут возможности, отпущенные человеку для самоосуществления, — и не счел нужным смириться, не отказал своим героям в самых дерзких намерениях. И, хотя в беспощадности своих выводов он доходил до последних, болезненных, разрушительных крайностей, его исходные предпосылки — неожиданные, ошеломляюще смелые наблюдения над психологией, поведением и постоянными жизненными коллизиями западного человека — были безупречно точны и не могли быть оспорены ни современными Стриндбергу, ни тем более нынешними драматическими авторами.

Вот в чем состояло чрезвычайно простое и жесткое допущение, сделанное писателем на основании собственного душевного опыта. Если в обществе, для того чтобы преуспеть, нужно обойти других, вступить с ними в соперничество, над ними возвыситься, — значит, закон конкурентной борьбы неизбежно распространится и на интимную сферу жизни, вторгнется в отношения полов. Мужчина у Стриндберга добивается господства над женщиной, встречая в ответ такое же соревновательное чувство. Культ вольности, свойственный романтическому мировоззрению, во второй половине прошлого века приводит к восприятию окружающей действительности как враждебной свободе личности. Выясняется, что человек может сохранить независимость лишь в упорном сопротивлении притязаниям внешнего мира. Вслед за тем делается вывод, что обрести личную свободу можно лишь в результате жизненного триумфа. Независимым может стать только победитель. Получается, что независимый {151} человек — это тот, кто победил другого, сделал его зависимым от себя. Из числа соревнователей, врагов, которые покушаются на свободу индивидуума, у Стриндберга с его фанатической последовательностью не исключен никто, тем более жена — лазутчик внешнего мира. Отношения двоих — мужчины и женщины — складываются так, как если бы один из них должен был стать хозяином, а другой — у него работником, один — получить все права гражданина метрополии, а другой — попасть в положение бесправною колониального жителя.

По этому поводу Брандес в статье о Стриндберге делает горестное замечание: «Ненависть и война между народами — печальная вещь. Расовая ненависть и расовая война еще глупее и печальнее. Но война и ненависть между двумя полами, между двумя половинами человеческого рода, — будем же людьми! — говорит попугай в сказках Андерсена»[[74]](#footnote-75).

В «Отце» (1887) супруги борются за душу дочери, как империалистические страны за сферы влияния. О вражде мужа и жены в этой пьесе говорится: это своего рода расовая ненависть.

Неожиданная, кажется, что натянутая метафора в «Самуме» олицетворена: исступленная, исполненная ненависти туземка доводит до смерти офицера-европейца, поработителя ее родины.

Во «Фрекен Юлии» (1888) вражда разгорается между молодым лакеем и графской дочерью. Противоборство Жана и Юлии рождается из различия полов и сословного неравенства. Овладевая юной дворянкой, лакей удовлетворяет свое мужское тщеславие и свое ущемленное классовое чувство. В свою очередь экзальтированную нервную девушку тянет к пошлому простолюдину, Юлия пленяется его плебейским здоровьем и шармом — как женщина она чувствует себя его рабой. Чтобы сквитаться с Жаном, она колет ему глаза его лакейским званием. Ночное свидание Жана и Юлии — это встреча двоих на полпути: она спускается вниз по социальной лестнице — из роскошных графских покоев в грязную людскую, он готовится подняться наверх и отчетливо предвидит открывающиеся перед ним возможности. {152} Как мужчина, опытный покоритель сердец, Жан чувствует себя много выше графской дочери; в качестве лакея, знающего свое место, он до поры до времени держится с нею подобострастно. Сложность внезапно возникающей ситуации состоит в том, что Жан неравнодушен к фрекен Юлии; он боготворит ее с детства и в то же время рассчитывает воспользоваться ее женской слабостью — ее грехопадением — в интересах собственной буржуазной карьеры. Лакей берет верх в любовном поединке и навязывает благородной девушке свою беспощадную волю, потому что он красавец мужчина и потому что принадлежит к энергичным, быстро поднимающимся низам, а она — к вырождающейся клонящейся долу верхушке общества. Тяготение полов в «Фрекен Юлии» — это, конечно, не любовь, какой ее воспевали менестрели, и не роковая романтическая страсть, а смертельный поединок, физиологическое соперничество, не лишенное, однако, тревожной и изнурительной поэзии — «угрюмый, тусклый огнь желанья». Программный натурализм пьесы Стриндберга с самого начала осложнен рядом привходящих обстоятельств. Юлия — полукровка, она дочь графа и женщины из народа, в ней нет настоящей дворянской спеси. С другой стороны, Жан — не просто человек из народа, он лакей, холоп, услужающий человек, привыкший дрожать перед графом и благоговеть перед его дочерью. Биологические, любовно-романтические и социальные мотивы в пьесе «Фрекен Юлия» переплетены так сложно, что невозможно отделить их один от другого. Поединок Жана и Юлии — это столько же борьба мужчины и женщины, сколько и борьба сословий, он имеет такое же отношение к проблеме пола, как и к проблеме общественного неравенства.

В «Самуме» и «Фрекен Юлии» вражда мужчины и женщины отягощена расовым или сословным антагонизмом. В других пьесах ненависть двоих в себе самой заключает все необходимые причины и следствия.

В «Пляске смерти» (1901), наиболее монументальном произведении зрелого Стриндберга, битва между мужем и женой происходит на острове, в морской крепости, в круглой сторожевой башне, в виду грозных береговых орудий — настоящий театр военных действий. Он — старый служака, военная косточка, знаток баллистики {153} и боевых маневров. Она — бывшая актриса, за четверть века супружества стала докой по части стратегии и тактики. Противники действуют по всем правилам затяжной военной кампании: привлекают союзников, закрепляются на отвоеванных рубежах, создают ложное впечатление о своих намерениях и резервах. Мужчина и женщина ведут себя, как на войне, — и говорят по-военному: о том, что «крепость не надо сдавать» и следует позаботиться о «порохе». Она жалуется, что муж вооружал детей против нее; в свою очередь она вооружала их против него. Тридцатилетняя война, в которой участвуют два человека, приобретает чуть ли не государственные масштабы; здесь имеют место «партии, голосование и подкупы». Самолюбивый, желчный, не без следов былого величия, капитан артиллерии ненавидит всех: свое начальство, своих подчиненных, своих сородичей и сограждан. Он со всеми в ссоре, всех презирает, в его глазах окружающее общество состоит из дураков и деспотов. Казалось бы, обрекая себя на одиночество, на унылое затворничество в каменной башне, он тем более должен дорожить единственным, что у него осталось, — любимой женой. Так нет же. В лоно семьи, в домашнюю обыденность, в повседневный супружеский диалог проникает правящий в мире свирепый обычай войны всех со всеми.

В трилогии «Путь в Дамаск» (1898 – 1904), которая непосредственно предваряет обобщенный и острый стиль экспрессионистской драматургии, мучительная распря мужчины и женщины возникает как прямое следствие неразрешенных общественных противоречий. Герой трилогии — Неизвестный, выдающийся поэт и ученый, в чьем образе так ощутимы личные автобиографические мотивы, — не может ужиться ни с одной, ни с другой женой, потому что не может ужиться с человечеством. Ситуация катастрофического разрыва естественных человеческих связей повторяется и повторяется: поэт не может найти счастья со своей второй женой так же, как она не могла найти счастья со своим первым мужем, а ее отец — с ее матерью. По Стриндбергу, ни один мужчина не может ужиться ни с одной женщиной, потому что люди вообще не могут ужиться друг с другом: они угнетают, обманывают и преследуют один другого, утверждаясь тем, что подчиняют себе чужую {154} волю и чужую жизнь. Поэт и женщина начинают свою общую жизнь с того, что открывают друг другу душу и спасают друг друга от преследований, а кончают тем, что подозревают и ненавидят друг друга. Она признается, что ей нравится преследовать и унижать его, а он называет ее «дорогая моя фурия». Рано или поздно отношения мужчины и женщины, даже если они возникают как вызов обществу, должны прийти в соответствие с господствующим в обществе нравственным законом.

Стриндберг бился над теми же проклятыми вопросами, которые мучили его предшественников и старших современников — те первые были затронуты освободительными романтическими веяниями и первые увидели, как пагубно действие выпущенного на волю индивидуализма в интимных лирических отношениях между людьми. Шведский писатель мог бы воскликнуть вслед за Тютчевым: «О, как убийственно мы любим, // Как в буйной слепоте страстей // Мы то всего вернее губим, // Что сердцу нашему милей!».

Проблема пола, столь популярная в его время, рассматривается у Стриндберга в мрачном контексте господствующих общественных отношений.

В этом смысле его антиподом в европейской литературе был едва ли сопоставимый с ним по масштабам, направлению и характеру творчества философ и эссеист Василий Розанов с его пантеизмом, направленным в первую очередь на таинство деторождения и брака. Трагическому неустойчивому и циничному миру общественности Розанов противопоставил священную обыденность частной жизни. Пусть захлебнется в разверзшихся хлябях и пропадет пропадом внешний мир — лишь бы уцелел Ноев ковчег семьи. Пусть неуютно, холодно и страшно за стенами дома, пусть лягут снега и давит долгая ночь — человека защитит и согреет тепло домашнего очага. А по Стриндбергу, как и по Достоевскому, какой у вас на дворе климат, такой и дома. У Стриндберга, как у Блока, уюта нет, покоя нет. У Розанова брак — это светлая связующая гармония, у Стриндберга — трагический разрыв последних человеческих связей. Проблема пола восходит у Розанова к бесконечному животворящему роду, а у Стриндберга замыкается на индивидуальном — отдельно взятом, истерзанном человеке. Надорванному, рыдающему адскому хохоту {155} Стриндберга откликается хлопотливое завораживающее воркование Розанова.

Жажда самоутверждения, терзающая героев Стриндберга, может быть удовлетворена лишь за счет другого. Ведь победить — значит нанести другому поражение. Однако же обнаруживается, что у другого столь же решительные намерения, тот же неукротимый боевой дух. Для Ибсена и Гауптмана проблема кризиса индивидуализма решается через взаимоотношения сильного со слабым, героя-индивидуалиста с противостоящей ему мелкой обывательщиной. В этом отношении особенно далек от Стриндберга Гауптман. Сильные люди у Гауптмана становятся неврастениками, потому что не хотят — не решаются — утвердить свою независимость за счет слабых. Проблема индивидуализма для Гауптмана — это проблема волков и овец, проблема сильного, который должен переступить через слабых. Но у Стриндберга слабых нет. Мужчина и женщина в его пьесах — волк и волчица. И если победу у него чаще одерживает женщина, то не за счет своей силы, а вследствие большей приспособляемости — большего коварства.

Ницшеанская проблема сверхчеловека, так долго занимавшая Стриндберга, им же совершенно обессмысливается: рядом с героем-индивидуалистом, ему наперекор, действует женщина с таким же неудержимым жизненным напором, такими же захватническими устремлениями. Шведского драматурга интересуют не границы нравственной свободы сильного, оказавшегося в окружении слабых, а возможности сильного, который должен действовать рядом с таким же сильным, проникнутым такой же страстью самоутверждения. Оказывается, возможности эти достаточно ничтожны. Но чем меньше поле битвы, тем она ожесточеннее. По неизменным правилам игры, которые действуют в пьесах Стриндберга, сражение между противниками может прекратиться лишь со смертью одного из них — того, кто раньше изнемог, ослепленный нанесенными ему ударами, задушенный собственной ненавистью[[75]](#footnote-76). Словно в жилах стриндберговских героев с их обличьем современных {156} горожан течет кровь неистовых и мстительных героев «Саги о Волсунгах». И вся атмосфера пьес Августа Стриндберга, одного из корифеев новой драмы, заставляет вспомнить о сумрачном, жестоком, фатально трагическом мире скандинавских саг[[76]](#footnote-77). (Стриндберга занимают проблемы, в той или иной степени актуальные для всей европейской литературы его времени. Но в его пьесах чувствуется северный шведский темперамент и шведский колорит. Его героям свойственна замкнутость и сердечность, мелочное преклонение перед общественной иерархией и крайняя степень духовной самостоятельности, приверженность чопорному обиходу и безудержность заносчивых тоскливых мечтаний[[77]](#footnote-78).)

Постоянный парадокс драматургии Стриндберга, определяющий ее гротескную природу, состоит в том, что герои шведского писателя при всем своем пылающем индивидуализме уже не годятся на роль завоевателей жизни, хотя и пытаются играть эту роль, тем более традиционную для скандинава, закаленного в борьбе с природой, привыкшего надеяться только на себя. Они полны неукротимой энергии, готовы к самым крайним и самым решительным действиям, но всегда что-то, чего они не могут понять и о чем лишь смутно догадываются (недостаток воли? обременительная утонченность души? сильный противник?), мешает осуществлению их воинственных намерений. Незаурядные люди, рожденные сражаться и повелевать, они в конце концов оказываются в проигрыше, в унизительной рабской зависимости от чужой воли.

Честолюбивый артиллерийский капитан в «Пляске смерти» так и не получил давно положенного ему майорского чина. Его книга о стрельбе осталась непроданной. Король Эрик XIV тиранит близких, но не уверен в своем монаршьем предназначении, не может приструнить своих врагов. «Путь в Дамаск» начинается байроническим мятежом, сверхчеловеческими притязаниями, тираноборческими и богоборческими мотивами, а кончается капитуляцией. Измученный, поставленный на {157} грань безумия, Неизвестный отказывается от своих честолюбивых и блистательных замыслов, смиряет свою гордыню и удаляется в монастырь.

Действующие лица в пьесах Стриндберга — несбывшиеся викинги, неудавшиеся победители, захватчики, вынужденные отступать и отступать. Ни себе, ни другим они не признаются в поражении, скрывая и компенсируя свою уязвленность чрезвычайной агрессивностью в случайном любовном диалоге или наскучивших семейных ссорах, постоянной и утомительной готовностью к отпору. По мере того, как традиционный индивидуалистический образ действий становится все менее доступным, менее эффективным вовне, в обществе, где уже не остается простора для личной независимости и инициативы, он, этот общепринятый, этот наступательный, имеющий в виду врага-конкурента образ действий, все глубже укореняется в браке, в интимных, лирических отношениях; постоянно раздуваемое пламя соперничества выжигает любовное чувство и превращает в пепелище дом, который должен служить укрытием от жизненных бурь. В супружестве герой утверждает принцип воинствующего индивидуализма, который не дал ему успеха на общественном поприще. Эта противоестественная гротескная ситуация, в отличие от любовных и семейных коллизий, известных нам по европейскому роману XIX в., в сущности говоря, не предполагает какой-либо выгоды — имущественных или сословных интересов.

В «Пляске смерти», центральной драме Стриндберга, ситуация немотивированной и, по-видимому, бесцельной вражды всячески заострена. В первой части пьесы показаны отношения троих, построенные на любви-ненависти. Во второй — между действующими лицами начинаются враждебные действия, хорошо знакомые нам по литературе прошлого столетия: герои оспаривают наследственные права, сражаются за депутатское место, обвиняют один другого в злоупотреблениях по службе. Но в их привычных действиях непривычно переставлены местами причины и следствия. Драматические персонажи ссорятся не в результате столкновения денежных или карьерных интересов. Напротив, денежные, карьерные и тем более любовные интересы никого не занимают, их используют как предлог, в качестве оружия, для {158} того, чтобы досадить другому и причинить ему боль. В «Отце» жена объявляет мужа сумасшедшим. Она делает его неправоспособным совсем не для того, чтобы завладеть его состоянием, чем руководствовалась бы в подобном случае алчная буржуазка, персонаж литературы прошлого века. Жена расстраивает умственные способности мужа и доводит его до смерти лишь для того, чтобы утвердить свой авторитет в доме — чтобы муж не оказывал нравственного влияния на дочь.

Вражда мужчины и женщины носит у Стриндберга поистине бескорыстный характер, приобретая сладострастно-мучительские, маниакальные черты. Мания драматических героев состоит в боязни утратить свою индивидуальность. Чем меньше возможностей построить жизнь по собственному разумению и плану, чем призрачнее независимость перед лицом общества, тем ожесточеннее герои Стриндберга отстаивают ее в супружеских отношениях, направляя в эту сторону свои слабеющие силы, тратя на это свой изнемогающий, коснеющий ум.

Развитие диалога в пьесах Стриндберга состоит в том, что подтекст быстро и неотвратимо становится текстом. Привычный чопорный ритуал словесного общения то и дело ломается яростным напором подтекста, в котором пламенеет взаимная ненависть действующих лиц. А уж когда ритуал смят, герои договаривают все до конца, до изнеможения, до обморока, не щадя себя, не в силах остановиться. То, что у других авторов новой драмы — текст, у Стриндберга — непрочный, истончившийся поверхностный слой, не выдерживающий напора раскаленной магмы подтекста. По ходу действия место тусклого будничного диалога-ритуала занимают романтические диалоги-исповеди и диалоги-обличения. Драматические персонажи обнажаются друг перед другом и друг друга уязвляют, горестные стенания перемежаются в их нервных лихорадочных речах злобными сарказмами.

Так возникает наэлектризованная, изменчивая атмосфера стриндберговских пьес.

Подобно другим создателям новой драмы, Стриндберг придает исключительное значение «настроению» — общему тону и общему колориту сценического действия. Но настроение, атмосфера в его пьесах возникают {159} по другим законам, нежели у Чехова или Метерлинка. У русского и бельгийского драматургов каждое или почти каждое действующее лицо проникается общим настроением, легко и незаметно настраивается на общий лад. У Метерлинка голоса персонажей часто звучат в унисон, у Чехова получают более свободное и сложное развитие. Одно и то же настроение захватывает многих действующих лиц: атмосфера пугливого ожидания в маленьких трагедиях Метерлинка или радостных весенних надежд в первом акте чеховских пьес. У Стриндберга совсем не то.

Настроение любого эпизода определяет у него один из двух, тот, кто в данный момент находится в лучшем положении, кто ведет игру, делает свой лучший ход и, кажется, выигрывает партию. В следующем эпизоде инициатива может перейти к противнику, и тогда уже он станет навязывать другому свое настроение, создавать подобающую атмосферу. Перемена настроения совершается в зависимости от того, кто из партнеров в данный момент сильнее и способен повлиять на другого — другого загипнотизировать. Настроение у Стриндберга — это тоже сфера влияния, за которую идет непрерывная борьба.

В «Фрекен Юлии» этот тип человеческих отношений понят, может быть, чересчур буквально, с известной долей прямолинейности, но зато и предельно отчетливо. Лакей Жан, удостоившись внимания графской дочери, чувствует себя одновременно испуганным и польщенным. Он подобострастно подыгрывает ее возбужденному настроению — ее девичьим капризам, а потом, соблазнив ее, поставив в положение нравственной зависимости, подчиняет своему влиянию. Герои пьесы вспоминают о заезжем гипнотизере и его ассистенте, который послушно выполнял все приказания своего повелителя. Жан и фрекен Юлия затевают азартную игру, где роль гипнотизера отведена наглому лакею, а роль медиума — пылкой графской дочери. Жан воздействует на нее как гипнотизер — определяет состояние ее духа и линию ее поведения. Он доводит потерявшую себя девушку до крайней черты, вручает ей смертельное лезвие и велит идти на конюшню — зарезаться. В более поздних пьесах нет этой наивной чрезмерности социологических и биологических акцентов, но сохраняется {160} тот же смертоубийственный характер человеческих отношений, та же борьба двоих: они кровно заинтересованы один в другом и друг от друга отчуждаются; не решаются далеко отойти один от другого, чтобы не остаться в одиночестве, и боятся сойтись вплотную, чтобы не утратить ощущение собственной личности, всеми силами стремятся отстоять свою индивидуальность — свою свободу — и хотят отнять ее у другого, самого близкого себе человека. Следовательно, впечатление о бескорыстном характере вражды, которая разгорается между главными действующими лицами в пьесах Стриндберга, оказывается не вполне точным. Корысть тут, может быть, и есть, но особого свойства. Индивидуалистический интерес действующих лиц состоит в том, чтобы подчинить партнера своему влиянию и таким способом, посредством другого человека, тобою униженного и оскорбленного, утихомирить свое собственное уязвленное «я» и достичь, наконец, сладостного ощущения триумфа в жизненной борьбе. Отношения мужчины и женщины — если у них одинаково развито ощущение собственной личности, если женщина эмансипировалась и не хочет больше быть рабою мужа — превращаются в вечный поединок, в изнурительный бой галерников, неразлучных, нераздельных, ненавидящих друг друга страшной безысходной ненавистью. Борьба за независимость — за жизненное пространство — в пьесах Стриндберга становится душевным недугом, процессом безжалостного самоистребления.

«Воля к власти» осуществляется у Стриндберга на семейном поприще, в бесперспективной борьбе двоих, вследствие чего приобретает столько же трагические, сколько и мелочные, аффектированно-театральные формы. Герой Стриндберга нуждается в другом, как в партнере, которого он должен победить, и как в зрителе, — перед которым он может покрасоваться. Чем меньше поприще для удовлетворения индивидуалистических страстей, тем более театральный характер они приобретают, — это наблюдение шведского драматурга находит аналогию у Достоевского и бросает неожиданный свет на природу ницшеанства. Позднее тот же мотив неоднократно повторяется в пьесах О’Нила. Таким образом, в поведении драматических персонажей Стриндберга легко заметить еще один оттенок, который, собственно, {161} и придает пьесам шведского драматурга их странное, завораживающее обаяние. Борьба драматических персонажей, притом что она носит достаточно нервный и свирепый характер, заключает в себе элемент игры.

Стриндберг, кажется, самый непримиримый из авторов новой драмы. Никто из них, даже Бернард Шоу, не рвал со старой театральной системой так бесповоротно[[78]](#footnote-79). А между тем игровое начало, в высокой степени свойственное пьесам шведского драматурга — просветляющее их мрачный колорит, неожиданно указывает на близость ренессансному театру. В действиях драматических героев Стриндберга есть подлинно эстетический элемент импровизации и незаинтересованности. Они играют собою и друг другом, извлекая театральные возможности из самой плоской повседневности. Там, где у Гауптмана назревает мещанский скандал, у шведского драматурга начинается опасная увлекательная игра. Цель игры, никак не названная, едва осознанная, состоит в том, чтобы придать интенсивность унылому, безрадостному существованию, внести в него элемент состязания и приключения, создать возможность — или видимость — свободного проявления жизненных сил.

В ренессансном театре игровое начало восходит к широкому народному гулянию, через игру дают о себе знать еще не испробованные жизненные возможности. А у Стриндберга игра ограничена тесными домашними стенами и диалогом двоих, навечно обреченных друг другу и своей судьбе. В старинном театре игра принадлежит сфере карнавального праздника, у Стриндберга она составляет неотъемлемую часть буден. Герои шекспировских комедий устраивают свои игры в путешествиях, в далеких сказочных странах — на вольном воздухе, в волшебном лесу, в колдовскую летнюю ночь. Герой Стриндберга играет — мечется — в своей комнате, как лев в клетке. Живительная игровая стихия ренессансного театра поддерживается душевными свойствами действующих лиц и благоприятно расположенными к ним {162} обстоятельствами. Про героя Шекспира или Лопе де Вега можно сказать, что он сам создает — организует — свои приключения. А можно сказать, что приключения с ним случаются. У Стриндберга игра — это всегда следствие личной инициативы, раздраженного и неустойчивого состояния духа. В игре, которую ведут его драматические персонажи, не все, конечно же, делается по вдохновению; иногда в ней чувствуется и опыт, и расчет — мы видим, как искусно отражают противники чужие удары и как быстро обдумывают собственные ходы. Но возникает-то игра не по расчету, не по прихоти изощренного или иронического ума, она начинается с надрыва, непроизвольно и непреднамеренно, как опасный каприз, как лихорадка.

Игровое начало проявляется в пьесах Стриндберга в обоих значениях — чисто спортивном и сугубо театральном: игра как состязание, как бой гладиаторов, где один из противников неминуемо должен погибнуть, и игра как забава, представление, импровизация — плод прихотливой и разыгравшейся актерской фантазии. Игра-поединок, которая должна кончиться победой одного и поражением другого, и игра-развлечение, в себе самой заключающая свою конечную цель. Иногда один смысл так тесно связывается с другим, что невозможно их обособить, а иногда они выступают перед нами отдельно. Постоянное перемежающееся мерцание двух значений одного и того же понятия само по себе носит игровой характер и еще больше усложняет театральную природу драматургии Стриндберга.

Соединение психологической изощренности с игровым началом (по Стриндбергу, признак современного сознания), при том что игра возникает как результат этой психологической изощренности, придает пьесам шведского драматурга острый артистизм; не случайно же по мотивам наиболее популярного драматического произведения Стриндберга, «Фрекен Юлия», создан балет.

(В поздних пьесах Стриндберга — «Путь в Дамаск» или «Соната призраков» — игра приобретает условные формы, близкие символистскому театру. Лишенное своего импровизационного и спонтанного характера, игровое начало в этих пьесах имеет заданный, зловеще предопределенный характер — не столько люди играют, сколько с ними играют некие высшие умозрительные {163} силы. А в лучших пьесах Стриндберга действующие лица сами затевают свою опасную игру и готовы играть до конца, принимая на себя все последствия возможного проигрыша.)

Последующие авторы разработали этот тип человеческих отношений более остраненно и лирически — например, Пиранделло в «Шести персонажах в поисках автора», более гуманно и пластично — например, Феллини в «Дороге», более однозначно и гротесково — например, Беккет, более элементарно и игрово — например, Олби в «Не боюсь Вирджинии Вулф»; более утонченно и широко, с бóльшим подтекстом — например, Бергман в «Лице» или в «Стыде»; более трепетно и обнадеживающе — например, Осборн в «Оглянись во гневе»; или же еще более мрачно и монументально — например, О’Нил в нескольких своих пьесах; но в принципе все они исходили из тех же предпосылок, что и шведский писатель.

Для того чтобы показать со сцены эту, едва заметную постороннему взгляду и вместе с тем напряженную борьбу двоих, любящих, трепещущих от ненависти, стоящих близко друг к другу, нужно предельно сузить сценическое пространство, максимально приблизить сценических персонажей к зрительному залу, все время показывая их крупным планом. И нужна новая актерская техника. Стриндберг ждет от актеров, во-первых, естественности, во-вторых, экспрессии и, в‑третьих, музыкальности, подразумевая, что они должны слышать и сложную мелодию своего персонажа, и мелодию того, кто находится с ними рядом, и мелодию спектакля в целом. Главная мысль Стриндберга состоит в том, что исполнители должны найти поддержку один у другого. Он утверждает, что «актеры находятся в руках друг у друга», совершенно так же, как действующие лица в его пьесах. Тот, кто говорит в данный момент, так же важен, как тот, кто молчит и сосредоточенно слушает: первый, тот, кто воздействует на другого, интересен зрителю не больше, чем тот, кто испытывает на себе чужое воздействие. Ведь в следующее мгновение эти двое поменяются местами. Вот почему самое важное на сцене — непрерывность духовной жизни, рождающая общую колеблющуюся мелодию действия. Требования, которые теперь воспринимаются как нечто само собою {164} разумеющееся, определяя азы актерского искусства, тогда, в последние десятилетия XIX в., звучали дерзко, в духе приближающейся театральной революции.

Стриндберг считал, что монументальные формы старого театра безнадежно устарели и напоминают нам не о современной жизни, а о седой древности, когда театр был местом религиозных всенародных празднеств. Он мечтал о совершенно другом театре, где на скромной маленькой сцене, ничем — никакой рампой, никаким оркестром — не отделенной от зрительного зала, при сильном боковом освещении, которое направлено на лица актеров и позволяет видеть их мимику, разыгрывались бы короткие, камерные, утонченно-психологические пьесы (впоследствии такие интимные театры появились во многих странах).

В пьесах Стриндберга, как мы уже знаем, все сужается жизненное пространство, где может осуществить себя современный человек. Таким образом, идея маленького сценического пространства приобретает непосредственно социологический смысл. Для героев ренессансной драмы полем битвы был весь мир, для героев Стриндберга ристалище — собственный дом, родные пенаты, а злейший враг — женщина, жена, единственно близкий человек на бесконечно длинной дистанции жизни. Как раньше театральный герой сражался со всем миром — и в этом смысле мир, как известно, тоже был театром, театром военных действий, — так теперь он обречен воевать с подругой жизни, не имея передышки, без надежды на успех. Камерные пьесы Стриндберга, где действуют двое или трое, накалены такой яростной страстью и исполнены такого непререкаемого драматизма, что производят на нас не менее грандиозное впечатление, чем самая обширная из исторических хроник Шекспира или многофигурный античный фриз, где изображена битва греков с амазонками. А широко развернутые, со множеством действующих лиц исторические драмы Стриндберга создают впечатление интимных произведений и развиваются в замкнутом, стиснутом пространстве. Одно другому уподобляется и к другому приравнивается: битва между мужчиной и женщиной достигает исторических масштабов, а конфликты, затрагивающие сословия и государства, носят характер тягостной семейной свары.

{165} Поскольку Стриндберга занимает прежде всего разрушительное воздействие одной человеческой индивидуальности на другую, постольку же решающим в его пьесах оказываются изменения в душевном состоянии драматических героев. Все остальное в пьесах шведского драматурга может быть сделано эскизно, с небрежностью, свойственной импрессионистической манере, но прихотливая мучительная линия психологического развития всегда проводится четко и тщательно, хотя и не назойливо — без нажима, без самоуверенного профессионального педантизма.

Художественные открытия, сделанные в пьесах из современной жизни, Август Стриндберг смело — и осмотрительно — перенес в произведения, построенные на исторических сюжетах, и, таким образом, придал своей театральной эстетике более универсальный характер. В цикле исторических драм он отчасти повторяет структуру и мотивы шекспировских хроник. Тем более очевидно, как далеки его протагонисты от героев Шекспира, сторонников Алой и Белой Розы. Герой его исторических драм, как бы он ни был могуществен и активен, не более, чем игрушка в руках обстоятельств. Он зависит от борьбы партий, династических споров, классовых противоречий — от желания родственников и настроения народа. Он опутан сетью добровольно принятых на себя нравственных обязательств: религиозных установлений, семейных привязанностей и дружеских счетов. А главное, не уверен в себе, в своем праве. Его силы уходят не на сохранение престола — на безнадежную защиту личной независимости и духовной свободы.

Стриндберг показал в своих пьесах новый тип человеческих отношений, построенный на взаимной привязанности и взаимном мучительстве, и нового героя — безвольного тирана, преследуемого преследователя, угнетенного деспота, скорее трагического, чем смешного; в его мелочности проступают черты величия, в его злобе чувствуется бесприютная, беззащитная душа. Об Эрике XIV один из сочувствующих ему персонажей говорит: «у него душа немного раздвоена». В свою очередь Эрик говорит про одного из своих приближенных: «… его можно было бы назвать господин Туда и Сюда, он полон чувства справедливости и беззакония; храбр, как немногие, и труслив, как заяц; верен, как собака, {166} и лжив, как кот». Нечто подобное Эрик мог бы сказать и о себе самом. Эрик — промежуточный, растерзанный, разнонаправленный человек: он нежен и груб, привязчив и высокомерен, жаждет самоутверждения в качестве короля и тяготится своими королевскими обязанностями. Он разжигает в своей душе заносчивые индивидуалистические притязания и не выдерживает бремени собственного индивидуализма. О неудачном браке своих родителей, о грубом отце и несчастной матери шведский король, современник Ивана Грозного, говорит словами легкоранимого героя мопассановского рассказа: «Один раз я видел, как он замахнулся на нее палкой… *(Кричит.)* На мою мать и… ударил ее! С этого дня моя молодость кончилась…».

По-видимому, Стриндберг, единственный из авторов новой драмы, пренебрег понятием среды. Его герои страдают не столько от тирании или пошлости окружающих, сколько от собственной неуживчивости. К тому же в пьесах шведского драматурга, посвященных современной жизни, исследуется микромир, в котором по-настоящему действуют только двое, показанные нам интимно — крупным планом. Среда остается невыявленной хотя бы потому, что не влезает в кадр. Зато в исторических пьесах Стриндберга она гораздо шире, чем у кого-либо из других современных ему драматургов. В произведениях из современной жизни среда воплощена в «другом», рядом стоящем человеке, а в «Энгельбректе» (1901), «Густаве Васе» (1899), «Эрике XIV» (1899) или «Кристине» (1903) среда — это все общество, от короля до нищего. Герой-индивидуалист в исторических драмах Стриндберга действует, кажется, независимо от среды и ей наперекор; на самом деле среда запутывает его в свои сети. Рано или поздно выясняется, что герой — пусть облеченный властью — всего лишь равнодействующая различных направленных на него и приложенных к нему общественных сил. Горнопромышленник Энгельбрект хочет остаться лояльным по отношению к датскому королю, но обострившиеся социальные противоречия заставляют его восстать против своего государя. Королева Кристина уверена, что простой народ любит ее, но ей суждено убедиться в ненависти людей третьего сословия и ответить им тем же чувством. Эрик XIV не может стать сильным королем, {167} ему не на кого опереться, потому что влиятельные придворные принадлежат к враждующим политическим партиям. Что говорить, у Эрика — разорванная душа, но разве не разорвано общество, которым он призван править?

По «Энгельбректу», «Эрику XIV» или «Кристине» видно, почему самолюбивый, ревниво оберегающий свою независимость герой Стриндберга рано или поздно должен покинуть общественное поприще — там господствуют законы исторической необходимости и больших чисел. Обширные драмы Стриндберга, где изображается прошлое Швеции, — прямая предыстория его камерных пьес из современной жизни. С другой стороны, сужение арены жизненной борьбы, переживаемое честолюбивыми героями Стриндберга так скрыто и так болезненно, находит известную аналогию в исторической судьбе их королевства, которое постепенно утратило свое международное значение, свои территории и великодержавные амбиции.

В замечательном предисловии к «Фрекен Юлии», наиболее глубоком и сжатом из всех теоретических манифестов движения новой драмы, Стриндберг, в частности, выдвигает новую концепцию драматического характера — в противовес той, что постепенно выработалась в ренессансной театральной системе. Он неодобрительно отзывается о чересчур определенных (как у Мольера) театральных характерах, противопоставляя им характер своей фрекен Юлии. Ее печальная судьба определена целым рядом мотивов. «Этой сложностью мотивов, — заявляет Стриндберг, — я горжусь как очень современной»[[79]](#footnote-80) Он счастлив тем, что его герои не соответствуют привычным и, казалось бы, незыблемым представлениям о драматическом характере: «… что касается обрисовки характеров, то я изобразил действующих лиц довольно “бесхарактерными” по причинам, которые излагаю ниже.

Слово “характер” с течением времени изменяло свое значение. Первоначально оно означало преобладающую и основную черту душевного комплекса и смешивалось с темпераментом. Впоследствии у средних классов оно {168} стало определением автомата. Человек, который раз навсегда оставался при своих природных дарованиях или усваивал себе известную роль в жизни, словом, переставал расти, назывался человеком с “характером”. Зато человек, продолжавший развиваться, искусный пловец по житейским волнам, не плывший на закрепленных парусах, а спускавший их перед шквалом, чтобы потом опять поднять, именовался “бесхарактерным”, разумеется, в унизительном значении слова, так как было очень трудно уловить его, зарегистрировать и закрепить.

Буржуазное понятие о неподвижности души перешло и на сцену, где всегда царила буржуазия. Характером там считался господин, у которого все было решено и подписано, который неизменно появлялся под хмельком, то в шутливом, то в угрюмом настроении. Для характеристики достаточно было придать какой-нибудь телесный недостаток — кривой бок, деревянную ногу, красный нос — или же заставить человека твердить постоянно одно и то же выражение, например: “это было галантно”, “с нашим удовольствием” и т. п. Эта особенность смотреть на людей просто свойственна еще великому Мольеру. Гарпагон — только скряга, хотя он мог быть скрягой и в то же время выдающимся финансистом, прекрасным отцом, хорошим общественным деятелем, — и что еще хуже — его “недостаток” очень на руку его зятю и дочери, которым достанется наследство, и они не должны сетовать, если б им даже пришлось немного потерпеть с получением его. Вот почему я не верю в простые театральные характеры. Общие приговоры автора над людьми: тот глуп, тот груб, тот ревнив, тот скуп и т. д. — должны быть отвергнуты натуралистом, который знает, как богат душевный комплекс, и чувствует, что “порок” часто имеет оборотную сторону, весьма похожую на добродетель.

В качестве современных характеров, живущих в переходную эпоху, более суетливую и истеричную, чем, по крайней мере, предшествовавшая, я изобразил свои фигуры более неустойчивыми, раздвоенными, представляющими смесь старого и нового»[[80]](#footnote-81).

{169} Для Стриндберга, как и для Чехова, Шоу или Гауптмана, изначальная заданность, чрезмерная определенность драматического персонажа, соответствующая тому или иному амплуа, сдобренная (сбалансированная) резкой и пошлой бытовой характерностью, — это не только устаревшая театральная условность, но и устаревшая, архаическая, буржуазно ограниченная концепция личности.

Шведский писатель полагал, что радость жизни состоит в «сильной жестокой борьбе». И соответственно был убежден, что современному драматургу надлежит изображать сложных людей, так как они более способны к борьбе и искуснее плывут в жизненных волнах, нежели какой-нибудь мещанин с плоским, неподвижным характером, удобно приноровившийся к известной роли. Однако же в его пьесах происходит нечто совсем иное. Здесь проигрывают, попадают в безвыходное положение, сходят с ума те, у кого душа тоньше и богаче, а побеждают узкие натуры — столь презираемые автором «простые характеры».

Лакей Жан берет верх над фрекен Юлией, потому что он более элементарная натура, его поведение исчерпывается одним-двумя достаточно очевидными мотивами. В «Отце» победа матери предрешена в той степени, в какой все ее помыслы сосредоточены на борьбе за власть и ограничены домашним кругом. Она стремится к своей захватнической цели, как стрела, пущенная из лука, в то время как ее муж, известный ученый, предан разнообразным интересам — своей науке, своим книгам, своим служебным обязанностям. Отец — слишком сложная, слишком цивилизованная, слишком богатая натура, чтобы победить мать, — та действует по зову животного инстинкта и ближе стоит к низкой мещанской практике. Смерть отца может быть объяснена несколькими мотивами, но истинная причина его трагедии не в том или ином побудительном мотиве его поведения, а в том, что мотивов было слишком много.

Рядом с другими людьми Эрик XIV чувствует себя слабым. Он подавлен сложными обстоятельствами своей жизни и непреклонностью окружающих. Враги и доброжелатели Эрика — старая королева, которая ненавидит и презирает его, канцлер, преданный ему по гроб жизни, — движимы в своих действиях определенными {170} интересами, принадлежат к той или иной партии и не знают сомнений в борьбе. По сравнению с этими прямолинейными, сумрачными людьми Эрик XIV кажется вздорным ребенком. Даже Карин, его покорная возлюбленная, простолюдинка, которую он к себе приблизил, относится к нему, как к несовершеннолетнему. Она зовет его именем своей куклы и говорит, что привязалась к нему, как к ребенку. В конце пьесы, проиграв все на свете, король Эрик играет куклами своих детей. Люди, близкие Эрику, ведут себя целесообразно и решительно — воюют, борются за власть, отстаивают наследственные права и сословные интересы. А он капризничает, проказничает, предается неосуществимым мечтам, надувает губы, впадает в черную меланхолию. Пьеса начинается с того, что Эрик, как мальчишка, швыряет из окна цветочные горшки в головы придворных, а кончается бессмысленной резней, которую он устраивает в подвалах своего королевского замка. Жестокие и великодушные поступки Эрика несут на себе печать неуместного инфантилизма. По Стриндбергу, злосчастный шведский король — это шекспировский принц Генрих, который не пожелал остепениться и упорядочить свою жизнь, не осознал высокого королевского предназначения. Эрику не годится быть королем, потому что он недостаточно односторонний и недостаточно взрослый человек. Он опрометчиво, как дитя, меняет свои решения и позволяет себе забавляться там, где мужчине, властителю пристало быть серьезным — сидеть на троне с нахмуренным челом. Эрика XIV окружают воинственные заносчивые дворяне, грубые простолюдины — люди, не знающие сомнений; в сравнении с ними молодой король выглядит несолидно и неосновательно.

Трагедия Эрика XIV — это трагедия инфантильного сознания в беспросветно-серьезном, безнадежно-старческом мире.

В камерных пьесах Стриндберга воюют между собою двое, в исторических драмах все сражаются со всеми. Вражда между людьми, которые представляют различные сословия и политические группировки и в то же время связаны между собою тесными родственными узами, достигает в «Эрике XIV» небывалого остервенения. Не действующие лица — клубок змей. Молодой король несчастен, потому что все люди — враги. Как озлобленный, {171} брошенный ребенок, он страдает оттого, что люди не любят его, и, как ребенок, состязается с ними в ненависти.

Трагедия Эрика XIV — это трагедия покинутого.

Чтобы преуспеть в борьбе, придворные объединяются в партии. Король Эрик всех сторонится и по-настоящему хочет лишь одного — личной независимости. Он не хочет быть с теми и не хочет быть с этими.

Трагедия Эрика XIV — это трагедия постороннего.

Преданных людей Эрик опасается еще больше, чем врагов, — он боится попасть под влияние своего канцлера, своей возлюбленной, своего народа. (И тиранит других, чтобы не дать им тиранить себя.) Стремление к личной независимости в «Эрике XIV», как и в камерных пьесах Августа Стриндберга, приобретает неистовый, неуравновешенный, припадочный характер.

Трагедия Эрика XIV — это трагедия преследуемого преследователя.

В «Отце» или «Пляске смерти» герой погибает, отстаивая свою независимость от другого. Король Эрик гибнет, отстаивая свою независимость от раздираемого противоречиями общества — перед лицом воюющих классов и партий. Плененную, свободолюбивую, детскую душу Эрика люди и обстоятельства, люди и страсти рвут на части — так кочевники разрывали тело поверженного врага, привязывая его к хвостам двух лошадей и разгоняя их в разные стороны.

Трагедия Эрика XIV — это трагедия разорванного сознания.

Как видим, гибель короля Эрика может быть объяснена целым рядом мотивов. В множественности мотивов и заключается истинная причина его трагедии.

Эрик не хочет исходить в своих действиях из интересов той или иной политической группировки (и из своих собственных политических интересов), так же как не хочет выстроить свои действия в соответствии с каким-либо одним, добровольно избранным мотивом. Он панически боится попасть под власть какого-либо движущего мотива и, таким образом, утратить свободу личности. Но под воздействием множества соперничающих между собою мотивов его тщательно оберегаемое «я» разрушается, теряя сколько-нибудь ощутимые очертания.

{172} В «Эрике XIV» дается новое толкование гамлетизма и всей старой индивидуалистической концепции личности.

По Стриндбергу, гамлетизм — это проблема множественности мотивов, которыми неизбежно руководствуется в своих действиях всякий незаурядный человек.

Как принц Гамлет, король Эрик раздираем противоречивыми намерениями и чувствами.

Как Дон Жуан отказывается ограничить свои любовные притязания одной женщиной, так Эрик отказывается ограничить свое поведение одним мотивом. Дон Жуан — хозяин своих страстей пока меняет любовниц, если он будет принадлежать одной женщине, то превратится в раба страсти.

Как Пер Гюнт, Эрик не решается остановить то или иное мгновение своего бытия, не хочет целиком отдаться одной из своих жизненных ролей, одному из своих побудительных мотивов и очертя голову бросается в водоворот романтической, пустой и разрушительной игры нескольких, противоречащих друг другу стремлений.

Для героев Стриндберга проблема состоит не в том, что они не могут выбрать, а в том, что они отказываются выбирать, полагая, что любой выбор беднит и однообразит личность, лишает ее действия эстетического элемента и в конце концов подавляет ее свободу. Лишь в этом, сугубо романтическом смысле можно говорить о том, что они тоже «выбирают».

Некоторые черты биографии и духовного склада Стриндберга помогают нам прояснить психологический смысл темы разорванного сознания, постоянно звучащей в его творчестве. Как известно, Август Стриндберг был сыном служанки и предпринимателя-аристократа. Его отец разорился, потом снова поправил свои дела. Будущий писатель близко соприкасался с высшими и низшими классами, жил то в достатке, то в бедности, вел существование неимущего и барчука, сына состоятельных родителей. Он рано узнал цену привилегиям, доставляемым благородным происхождением и денежным достатком, так же как и унижениям нищеты и низкого звания[[81]](#footnote-82). (Впоследствии столь же непостоянным {173} было его географическое местопребывание: он жил то в Швеции, то за границей, во многих странах.) Двойственный характер социального происхождения наложил отпечаток на впечатлительную душу Стриндберга, о чем он сам говорит в автобиографическом романе «Сын служанки». «Мальчик видел издали великолепие высшего класса. Он рвется к нему, как на родину, но рабская кровь матери восставала против этого. Он инстинктивно преклоняется перед высшим классом, чтобы иметь возможность попасть в его ряды. Он чувствует, что ему там не место. Но не место и среди рабов. Это вносит раздвоение во всю его жизнь». Сын плебейки, он не считал себя обязанным заискивать перед простыми людьми, выходец из состоятельной семьи — не стеснялся говорить о господствующем классе самую беспощадную правду. Он имел право чувствовать себя своим и среди привилегированных, и между париями. А с другой стороны, не мог отождествить себя ни с теми, ни с другими. Он притязал быть одновременно плебеем и аристократом духа, но по-настоящему не чувствовал себя принадлежащим ни к высшим, ни к низшим слоям общества. (Фрекен Юлия блуждает между барскими покоями и людской; презрительный, изнеженный Эрик XIV приближает к себе людей из третьего сословия и зовет пировать в свой замок дикую голытьбу.) Такой же мучительно непостоянной была позиция! Стриндберга относительно господствующих духовных веяний и политических концепций. Он начал как демократ — стал врагом большинства, поклонником духовной аристократии и сильного человека; все же плебейский нрав и человечность Стриндберга приходили в постоянное противоречие с его ницшеанскими поползновениями. Он был протестантом — стал близок католичеству. Верил в бога, проповедовал атеизм, потом — религию. Но, в сущности говоря, никогда не был ни ревностным безбожником, ни примерным христианином. В его атеизме жил дух самоуверенного нетерпимого сектантства, который он мог унаследовать от матери-пиетистки, его религиозность приобрела формы мистического оккультизма, порою более близкого средневековой алхимии, нежели какому-либо из официально признанных вероучений. В молодые годы его убеждения, по его собственным словам, представляли собою {174} конгломерат «романтизма, пиетизма, реализма и натурализма». Он не хотел быть (и не был) последовательным натуралистом или символистом, стремясь и в этом смысле завоевать себе независимое положение. Против чужих внушений он восставал так же яростно, как против собственных идей, когда начинал подозревать, что они угрожают его духовной свободе, приобретая над ним слишком большую, догматическую власть. Постоянные метания Стриндберга были не чем иным, как безнадежными поисками абсолютной свободы, все той же отчаянной борьбой за личную независимость, которой одержимы его герои. Его тяготили и ограничения, налагаемые на личность современным разделением труда. Подобно людям Возрождения, он хотел быть (и был) и писателем, и деятелем театра, и живописцем, и ученым, преуспевающем в самых разных сферах науки — от естествознания до синологии. Личность писателя сказалась в его произведениях особенно явственно, потому что его творчество носит в значительной степени автобиографический характер. Но, разумеется, тема разорванного сознания, так напряженно звучащая у Стриндберга, по своему содержанию выходит из границ личностной исповеди, превращаясь в романтическую исповедь сына века, отражая в себе глубокий кризис традиционного европейского гуманизма.

Теоретик новой драмы, поклонник Дарвина и Золя, Стриндберг обрушился на романтиков, которые пытались в изменившихся исторических условиях возродить грандиозные поэтические формы ренессансного театра. Но его собственные теоретические предпосылки выдают в нем неоромантика. Идея жизненной борьбы, в которой должна победить выдающаяся, богато одаренная, способная к саморазвитию личность, носит утопический характер. Как драматург, он изображал вещи в куда более мрачном свете. Чем дальше, тем беднее казались ему возможности, отпущенные человеку в современном обществе. Романтическая концепция личности приходит в пьесах Стриндберга в противоречие с трезвым пониманием существующей реальности. И все же, как и подобает романтику, он исходит в своих произведениях из субъективных побуждений отдельно взятой личности, согретой его собственным лирическим чувством, а не из объективной системы человеческих отношений, как {175} это обычно делали другие авторы новой драмы. В его пьесах, как на полотнах Рембрандта, свет падает на лицо человека, а все остальное, хотя и присутствует на сцене в высшей степени достоверно, погружено в полумрак. В его главных персонажах, как и в героях О’Нила, за их, нынешним обличьем, сквозь черты, изуродованные бесплодной жизненной борьбой, застывшие в угрюмой или саркастической гримасе ожесточенного страдания, всегда проступает прежний неискаженный облик — «архетип» естественного человека. Противоречие между нынешними и прошлыми свойствами человека, его изуродованным и истинным обликом образует один из самых мучительных подвижных и игровых мотивов драматургии Стриндберга.

Идеал сложной, а следовательно, не мещанской, не буржуазной личности, каким он представлялся шведскому писателю, выражен в королеве Кристине, героине одноименной исторической драмы. Кристина — аристократка духа не потому, что она королева, а потому, что даже королевское амплуа кажется ей узким. Обязанности государыни стесняют ее богатую натуру. Она не хочет подчиняться никаким ограничениям — ни тем, которые налагает на нее высокое общественное положение, ни тем, что диктует ей принадлежность к слабому полу. Она являет собою воплощенную женственность — ни один придворный не может устоять перед ее нежным, кротким голосом, но она умеет говорить и жестко — по-мужски. Ей одинаково к лицу и легкие античные одежды богини Пандоры, которую она собирается изображать в балете, и воинственный — со шпагой на боку — костюм амазонки. Она добра и беспощадна, великодушна и мстительна, подчиняется своему настроению, а не соображениям государственной пользы или личной безопасности. Тот, кто беседует с ней сегодня, не знает, какой застанет ее завтра, при следующей встрече. Кристина не хочет подвергаться муштровке во имя каких-либо высших или низко практических соображений. В конце концов она предпочитает отказаться от престола, нежели насиловать себя — свою индивидуальность. Один из ее поклонников, отвечая на упреки окружающих, измученных изменчивым и вольным нравом королевы, говорит: «Это у портного Хольма и подобных ему ничтожных людей — лишь одно выражение {176} лица, а у Кристель их легион. Потому что она не человек, а целый мир». У преуспевающего портного, типического лица в типических обстоятельствах, всегда одно и то же — портновское — выражение лица и портновский образ мыслей. Личность Хольма свободно уместилась в границах его ремесленного цеха. А Кристине тесны даже границы ее королевства. Повелительница Швеции, она считает себя патриоткой Германии, она правит протестантской страной, а симпатизирует католичеству. Кристина не желает быть ни мудрым кормчим, ни ревностной протестанткой, ни покорной супругой, ни преданной любовницей, ни даже просто женщиной — она хочет остаться человеком, личностью, со всем богатством изначально присущих ей возможностей, и навсегда оставить за собою право выбора — и право менять свой выбор. Отречение Кристины — это не что иное, как бунт против отчуждения — сужения — личности, неизбежного при любом, даже самом королевском, разделении труда.

(История королевы Кристины или короля Эрика XIV — это не история борьбы людей за государственную власть, а история отпадения человека от государства.)

От других людей Кристина отличается своим артистизмом. Двадцатишестилетняя красавица — королева Швеции — увлечена искусством, тратит бешеные деньги на постановку балетов, но вот в чем истинная сущность ее артистизма: Кристина не боится играть в жизни — своими любовниками, своими врагами, чужими судьбами и своей судьбой. И пусть она запутывается в своих захватывающих и дерзких импровизациях, она уверена — все равно это лучше, чем поддаться муштре и следовать раз навсегда установленному, исходящему из одной целесообразности образу действий. Кристина восстает против рассудочного, однозначного, позитивистского отношения к жизни, убивающего многообразие заключенных в ней игровых возможностей. В этом ракурсе легкомысленная королева Швеции напоминает легкомысленную помещицу Раневскую, хотя в чеховской героине, разумеется, нет этой ницшеанской неистовости и гордыни.

Душевные черты, свойственные королеве Кристине, не чужды персонажам других пьес Стриндберга. Герой {177} шведского драматурга — это поистине человек играющий. Свою опасную, острую игру он ставит выше соображений душевного покоя или практической выгоды. Все же другие герои Стриндберга не могут, как Кристина, по-королевски отказаться от своего общественного положения и своей жизненной ситуации. Они ненавидят условия своего существования, но не в силах их изменить. В отличие от королевы Кристины они вынуждены до конца своих дней играть в предлагаемых обстоятельствах.

Непримиримый, гордый скандинав Стриндберг с отчаянием наблюдал, как его страна вползает в узкий мещанский быт и застывает в однообразных, плоских формах буржуазной жизни, не оставляющих простора для индивидуального образа действий. В этих неблагоприятных условиях сложность характера (по Стриндбергу, признак активной и артистичной натуры) превращается в трагическую раздвоенность души.

Герой Стриндберга не в состоянии утвердить свою волю — и не хочет подчиниться чужой воле, не в силах действовать один — и не может действовать сообща, жаждет любви — и раздувает огонь ненависти, готов каждому открыть сердце — и каждого заподозрить в недобром умысле, абсолютно неспособен «жить одиноким и жить с кем-нибудь»[[82]](#footnote-83). В пьесах шведского драматурга действуют не столько индивидуалисты, сколько мученики индивидуализма («Великомученик индивидуализма» — называется статья Луначарского об Августе Стриндберге). Люди у Стриндберга уже неспособны к безоглядным захватническим поступкам во имя каких-либо определенных целей, но и не могут отказаться от принятого в обществе, освященного всем опытом и идеалами нового времени индивидуалистического образа действия. Соответственно, вспышки надежды и энергии сменяются у них периодом упадка. Предельно накаленный, заряженный силами притяжения и отталкивания, исполненный простодушия и коварства, пламенной лирики и жестоких издевательских сарказмов, драматический диалог у Стриндберга свидетельствует о невозможности сохранить традиционные человеческие связи, так {178} же как и наладить новые, на иных, не индивидуалистических основаниях. Герои Стриндберга, хотя они, кажется, готовы растерзать друг друга, уже неспособны к настоящей конфронтации, не в состоянии расположиться в жизненном пространстве привычно, как и подобает драматическим персонажам — друг против друга, с оружием в руках, — для этого они слишком заинтересованы (слишком нуждаются) один в другом. В то же время они не могут взяться за руки, найти общий язык, общий тон; «общение» в том глубоком и полном смысле этого понятия, которое оно получило у Чехова и Станиславского, им никак не дается. Для них одинакова недоступны и надменная обособленность индивидуалиста, и хоровое объединительное начало.

Остается сказать, что, исследуя проблему кризиса индивидуализма с тщательностью ученого, подвергая ее бесстрастному и всестороннему анализу, Стриндберг излагает ее крайне напряженно, с невиданной, часто пугающей искренностью лирического высказывания. В камерных, психологически изощренных, «мариводажных», в сущности говоря, пьесах Стриндберга, освещенных его ясным умом, демонстрирующих нам сложную игру противоположных стремлений и страстей, звучат такие; исповеднические мотивы и бушуют такие разрушительные и надрывные чувства, которые возвещают о будущей экспрессионистской драме[[83]](#footnote-84). Все же проблема экспрессионизма, как об этом достоверно свидетельствует творчество Стриндберга (и, скажем, более позднее творчество Альбана Берга), — это не проблема чересчур откровенных или чересчур обостренных чувств, но прежде всего проблема раненой души и разорванного, расколотого сознания. (В этом свете давно утвердившееся и вполне естественное мнение о Стриндберге как художнике, который двигался от натурализма к экспрессионизму, представляется не слишком уж точным. Если на то пошло, в «натуралистических» опусах драматурга, больше подлинного экспрессионизма, чем в некоторых поздних его произведениях, которые по своим внешним признакам стоят ближе к экспрессионистской манере.)

{179} Как романтики, индивидуалисты, люди с преувеличенным представлением о своих возможностях, герои Стриндберга готовы вызвать на бой все человечество, лишь бы утвердить свою волю — настоять на своем.

Как персонажи натуралистической драмы, действующие в определенных, строго детерминированных обстоятельствах, они вынуждены ограничить свои воинственные притязания семейным кругом.

Как экспрессионистские герои, люди с беззащитной, обнаженной раненой душой, они терпят сокрушительное поражение в жизненной борьбе, которую так романтизируют, так высоко ставят. Но, в отличие от героев более поздних экспрессионистских произведений, персонажи Стриндберга никогда не производят впечатления жертв; они сражаются до конца, вновь и вновь провоцируя ситуацию схватки, непрерывно идя на обострение, падая и вновь подымаясь.

Драматургия Стриндберга далеко не ограничивается возможностями экспрессионизма, но границы экспрессионизма Стриндберг очертил достаточно точно. Вследствие мировой войны экспрессионизм получил новые мотивы и новые стимулы развития, казалось бы не предусмотренные шведским драматургом. На самом деле война лишь проясняет смысл его мрачных, душераздирающих пророчеств. В Стриндберге было многое и помимо экспрессионизма. Но экспрессионизм как таковой — это и есть Август Стриндберг, что, кстати говоря, прекрасно поняли Вахтангов и Михаил Чехов в «Эрике XIV», спектакле, который был поставлен уже после первой мировой войны и Октябрьской революции[[84]](#footnote-85).

С пьесами шведского драматурга в современном театре появляются новые черты, развитые затем у многих авторов[[85]](#footnote-86).

{180} Как романтик Стриндберг исходит из понятия личности, а не среды. Поэтому никогда, даже в свой ранний период, он не мог стать правоверным натуралистом. С другой стороны, его аналитический ум и свойственное ему пронзительное, почти болезненное чувство реальности делали его чуждым символистской эстетике. От него одинаково далеки внушительные конструкций Ибсена и лирические миниатюры Метерлинка. Он создал свой собственный стиль и свой тип драмы, в которой исповеднические мотивы заостряются, объективизируются и становятся предметом бесстрашного психологического исследования.

Сильное, в известном смысле решающее влияние драматургия Стриндберга оказала на американский театр, особенно на творчество Юджина О’Нила. Преданные идее деятельного индивидуализма и жизненного успеха, американцы в 20‑е и 30‑е годы переживают драматическую коллизию разочарования в возможностях личности, чрезвычайно близкую той, которую Стриндберг запечатлел на рубеже веков. До сих пор опыт шведского писателя не потерял для американцев самого живого смысла. Одна из современных американских фантазий на темы Стриндберга — «Не боюсь Вирджинии Вульф», нашумевшая пьеса Эдварда Олби.

## \* \* \*

На своих младших современников Август Стриндберг произвел ошеломляющее впечатление. Его считали близким себе писатели, принадлежащие к самым различным направлениям. В словах восхищения, сказанных ими по адресу шведского писателя, слышится звенящая нота — они говорят о художнике, который поразил их воображение и затронул их сердце. Любой из них мог бы, наверное, вслед за Блоком назвать Стриндберга учителем и братом. Притом что все они, каждый по-своему, достаточно далеки от его творческих установок.

Горький говорил: «Август Стриндберг был для меня самым близким человеком в европейской литературе, писателем, наиболее сильно волновавшим мое сердце и ум.

Каждая книга его возбуждала желание спорить с ним, противоречить ему, и после каждой книги чувство любви, {181} чувство уважения к Стриндбергу становилось все глубже и крепче.

Он казался мне кипящим источником, живые воды которого возбуждали творческие силы сердца и ума каждого, кто пил их хотя немного…

Он стоял перед явлениями жизни, точно полководец, и ничто не ускользало от его орлиного взгляда, все касалось его сердца, все исторгало из души его созвучный отзвук или гордый крик протеста.

Даже в противоречиях своих, столь характерных для него, он глубоко поучителен, и в нем было редкое качество внутренно свободного человека: он ненавидел догматы, даже и те, которые устанавливал сам»[[86]](#footnote-87).

Александру Блоку шведский писатель казался «как бы маяком, указывающим, по какому пути пойдет культура при создании нового типа человека». Русский поэт назвал «*старого Августа*» «*товарищем*», «истинным демократом», утверждая, что у него «не может быть никаких наследников, кроме *человечества*»[[87]](#footnote-88).

«Неслыханный Стриндберг. Эта ярость, эти добытые в кулачном бою страницы», — записывает Кафка в своем дневнике 7 августа 1914 г. А в 1915 г., в разгар первой мировой войны, находясь в угнетенном состоянии, Кафка делает следующее признание: «Я читаю его не для того, чтобы читать, а ради того, чтобы полежать у него на груди. Он держит меня, как ребенка, на левой руке»[[88]](#footnote-89).

Юджин О’Нил, писавший о Стриндберге уже в 20‑е годы, когда началась реформа американской драмы и американского сценического искусства, уверял, что «Стриндберг — провозвестник всего современного в нашем театре»[[89]](#footnote-90).

Томас Манн произнес поминальное слово о шведском писателе почти через четыре десятилетия после его кончины, когда его творчество вновь вызвало к себе острый интерес. Так же как когда-то Горький и Блок, Томас Манн увидел в Стриндберге яростного бунтаря «против {182} окружающего буржуазного общества, в котором он был уже чужим»[[90]](#footnote-91).

Когда же в 50‑е и 60‑е годы послевоенное поколение театральных деятелей открыло для себя творчество Августа Стриндберга, выяснилось, что многие из их художественных открытий, которыми так гордились, которым так изумлялись, шведским писателем давно уже предвосхищены и предопределены. Более того, по сравнению с рядом своих поклонников и в известном смысле последователей, действующих в современном нам театре, фигура Стриндберга кажется куда более крупной. Он превосходит нынешних своими несравненными по дерзости бунтарскими порывами, своей неуступчивостью, наконец, своей щемящей, гордой человечностью. И даже противоречия в мировоззрении и творчестве Стриндберга, поистине кричащие, кровоточащие противоречия, его метания, его ожесточенная и сострадающая душа, его омраченное и праздничное творчество получают в глазах нынешнего западного поколения пророческий смысл и титанические, чуть ли не микеланджеловские масштабы, удостоверяя, как глубоко проник он в антагонизмы современного ему общества, как потрясли они его могучую, чуткую натуру; этим антагонизмам еще предстояло развиться и до конца обнаружить свои губительные последствия.

# **{****183}** 4 Ибсен, Метерлинк, Пиранделло *К проблеме отчуждения личности в драме XX в*.

Во второй половине XIX в., когда буржуазно-демократический уклад жизни в Западной Европе укоренился и еще только готовился к тому, чтобы видоизмениться и по-новому оснастить себя, возникло искусство, в известном смысле переходное, знаменующее движение от старых, традиционных форм к новым, развитие которых мы и сейчас наблюдаем. В этот период появляются художники, которым суждено было наметить разграничительные линии между искусством прошлого и будущего, установить диалектику перехода от одного к другому. Они действуют в разных искусствах, разумеется и в драме. Для того чтобы отказаться от традиционной театральной системы, следовало соотнести и соразмерить ее с новым временем. Эту задачу взял на себя Ибсен. Он оказался последним представителем старой театральной системы и провозвестником новых драматических форм, которым предстояло господствовать. В его пьесах {184} обнаруживается противоречие между принципом индивидуализма, свободного волеизъявления, который лежал в основе ренессансной театральной системы, и распространившимся в Европе буржуазным образом жизни. Главный конфликт пьес Ибсена, собственно и определяющий промежуточное положение этого драматического автора — между старой и новой театральными системами, состоит в том, что его герои пытаются действовать в духе традиционного европейского индивидуализма, а бытовые и общественные условия этим индивидуалистическим формам борьбы и жизнедеятельности всячески противоречат. Герои Ибсена еще самонадеянны и полны смелых чувств, они в силах постоять за себя, готовы вызвать судьбу на бой — не хуже Макбета или Карла Моора, но обстоятельства, ими не учтенные и не предвиденные, отнимают у них свободу воли, гасят их деятельные порывы, сводят их на нет. Новые условия жизни придают их стремлениям двусмысленный и бесплодный характер. В исторических обстоятельствах, враждебных личности, они пытаются вести себя как герои-индивидуалисты классической драмы — их способ действий оказывается старомодным и чудаческим, обреченным на неуспех, на издевку со стороны обывателей. Что прежним героям давалось само собой, в порыве вдохновения, в азарте борьбы, теперь требует напряженных, надсадных сверхчеловеческих усилий; обывателю второй половины XIX в., чтобы вести себя, как подобает человеку, нужно стать сверхчеловеком. Свойственный героям Ибсена индивидуалистический образ действий кажется старомодным, но он вызван к жизни актуальными и настоятельными причинами. Человек осознает себя в конфликте со средой — сплоченным большинством и намеревается противостоять внешним посягательствам, усиливающимся час от часу. Он хочет действовать согласно своему нравственному долгу перед самим собой как свободной суверенной личностью — наперекор торжествующей в мире бездушной необходимости.

Парадоксально, что именно Ибсен, уроженец маленькой, окраинной, крестьянской Норвегии, лишь недавно вступившей на путь капиталистических преобразований, обратил внимание на общественные противоречия, характерный для развитых стран Европы. Объяснение {185} этому парадоксу, как известно, дал Энгельс. «Норвежский мелкий буржуа, — писал он, — сын свободного крестьянина, и вследствие этого он — *настоящий человек* по сравнению с вырождающимся немецким мещанином… И каковы бы, например, ни были недостатки драм Ибсена, эти драмы хотя и отображают нам мир мелкой и средней буржуазии, но мир совершенно отличный от немецкого, — мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют самостоятельно, хотя подчас, по понятиям иностранцев, довольно странно»[[91]](#footnote-92).

Традиция вольного крестьянства, привыкшего действовать инициативно и самостоятельно, в пьесах Ибсена приходит в острое противоречие с мещанской средой.

Впервые этот конфликт обозначается в «Бранде» (1865) и «Пер Гюнте» (1867).

(В те же 60‑е годы, когда Ибсен приходит к мысли о бесплодности индивидуалистического способа действий, Герцен в обширной работе «Концы и начала» обдумывает грустные итоги периода буржуазно-демократической революционности. Он говорит о повсеместном упадке индивидуального начала, о враждебности мещанства творчеству и личности, о том, что победившей толпе мещан в «сильно обозначенных личностях, в оригинальных умах» нет «никакой необходимости»[[92]](#footnote-93).)

В «Бранде» и «Пер Гюнте» как раз и показано противоречие между толпой мещан и «сильно обозначенной личностью». Обе пьесы составили предысторию современной европейской драмы, послужив ей своего рода двойным прологом: здесь показаны главные формы индивидуалистического противостояния буржуазной среде, которые повторятся потом в современных нам пьесах.

Максималист Бранд пытается навязать обывателям свою сильную волю, чтобы их же и спасти, — и терпит крах, потому что для измученных людей, живущих материальными заботами, удачный улов трески важнее возвышенных идеалов и дальних целей. В своих одиноких, угрюмых поползновениях, в упорном противостоянии толпе — ради ее же интересов, в жестоких своих {186} нравственных альтернативах Бранд — как и некоторые другие герои Ибсена, как Росмер, например, — оказывается далеким предтечей героев экзистенциалистской драмы. Как Орест в «Мухах» Сартра, Бранд стремится пробудить в толпе, которую он презирает и жалеет, волю к свободе, человеческое достоинство; как и Ореста, толпа готова побить его каменьями. Но, в отличие от будущих персонажей экзистенциалистской драмы, Бранд, как, скажем, и Стокман, еще уверен в себе; он чувствует себя героем, его еще не мучит сознание вины и одиночества, и комплекс неполноценности ему еще неведом; его ожесточенный и динамический индивидуализм лишен ущербности. О Росмере, Гедде Габлер, Ионе Габриеле Боркмане этого уже не скажешь.

Пер Гюнт избирает другой жизненный путь. Его способ сопротивления действительности состоит в том, чтобы к ней приспособиться, объехать ее по кривой — «великая кривая» становится его символом веры. Он избегает прямых столкновений и решительных действий, не любит определенности в жизненных ситуациях и в себе самом. От посягательств жизни Пер Гюнт каждый раз ускользает, больше всего он боится оказаться у жизни в лапах. Герой старой классической драмы стремился самоопределиться — себя осознать. Пер Гюнт — персонаж по-своему тоже героический — самоопределения избегает. В погоне за жизненной удачей он никогда не останавливается на чем-нибудь окончательно, он меняет страны, профессии, обличья, с каждым говорит на его языке. Максималист Бранд делает свой выбор однажды и навсегда. Склонный к компромиссу, к беззастенчивому оппортунизму, Пер Гюнт ускользает от окончательного выбора. При всех своих уклончивых свойствах Пер Гюнт — натура поэтическая и свободолюбивая. Он не хочет связать себя какой-нибудь определенной деятельностью, потому что это значило бы подчиниться неумолимому закону разделения труда, себя обкорнать. Не в силах добиться естественной полноты бытия, он стремится к ней в бесконечной перемене занятий.

В «Пер Гюнте», по своим мотивам еще более универсальном, чем «Бранд», Ибсен дает новое толкование принципу деяния по сравнению с тем, что было принято в предшествовавшей ему классической драме. Со времен {187} Возрождения способность действовать составляла главную доблесть драматического героя. В эпоху утверждения буржуазного общества его герой, доктор Фауст, деяние поставил выше других жизненных благ. В труде на пользу общества увидел он единственно достойную цель своих долгих и мятежных исканий. Пер Гюнт — этот Фауст второй половины XIX в. — деяния боится, потому что оно отнимает у личности полноту и свободу бытия. Новый Фауст оказывается Пер Гюнтом-лентяем.

Уклоняясь от жестких и мелочных требований буржуазной действительности во имя сохранения собственной личности, Пер Гюнт все-таки теряет себя в многочисленных своих переодеваниях. Избегая выбора и ответственности, он в конце концов становится дельцом и плутом. У этого полународного, полумещанского, отчасти бытового, отчасти легендарного персонажа, пытающегося отстоять себя путем компромиссов и маскарадов, в современной европейской драме последователей еще больше, чем у максималиста Бранда. Можно вспомнить героев Пиранделло или мамашу Кураж Бертольта Брехта.

Развитие драматургии Ибсена от «Бранда» и «Пер Гюнта» до «Росмерсхольма» (1886), «Гедды Габлер» (1890), «Иона Габриеля Боркмана» (1896) состоит главным образом в том, что силы, противостоящие индивидуальной свободе человека, от пьесы к пьесе все больше укрепляются, а поприще, на котором человек еще может действовать по своей воле, все уменьшается. Процесс ограничения личности от пьесы к пьесе обретает все более непреклонный характер, связываясь в нашем сознании с тоталитарными формами насилия. Сопротивление обыденности, в «Бранде», «Кукольном доме» или «Стокмане» еще возможное, овеянное романтическим ореолом, и «Дикой утке», «Гедде Габлер», «Росмерсхольме» становится почти немыслимым и превращается в напрасную мечту. Но и индивидуальный способ действий все больше компрометируется. В поздних пьесах Ибсена одинокие герои порою оказываются не лучше тех, кто примирился с действительностью, на фоне укореняющейся мещанской житейщины, перед лицом массовых социальных сил индивидуалистические притязания героев часто приобретают натянутый и извращенный характер. Чем дальше, тем менее привлекательными становятся {188} у Ибсена герои-индивидуалисты, тем меньше у них шансов на успех.

Росмер, готовясь к активной политической деятельности, заявляет: «Я не приобщаюсь ни к господствующему здесь духу и ни к одной из борющихся партий». Выясняется, что ему разрешено лишь примкнуть к одной из партий. Росмера губят не только внешние обстоятельства — его индивидуализм изнутри подточен, он не выдерживает обета, который сам себе дал: «быть до конца свободным». Для того чтобы при существующих условиях добиться своих целей, нужно нарушить интересы другого человека. Герой старой драмы, как правило, шел на это легко, особенно не задумываясь. Росмер этого сделать не в состоянии. У него появляется сознание вины перед другими, и он лишается возможности поступать эгоистически. Бремени неограниченной нравственной свободы он не выносит и от действия отказывается. И все другие формы индивидуализма — деятельно-бесстрашная у Ребекки Вест, созерцательно-отшельническая у Ульриха Бренделя — обнаруживают в «Росмерсхольме» свою обреченность.

Гедда Габлер презирает мещанство и мечтает о свободной, красивой жизни. Ее мечты обретают декадентский характер, ее жизнь складывается пошло. Гедде предстоит капитулировать перед прозой жизни. Как и Росмер, она находит выход в самоубийстве.

Единственная форма индивидуализма, которая в этих условиях жизни процветает, — та, что свойственна дельцу, капиталисту, денежному воротиле. Но и дельцы поставлены в жесткие рамки. Герои буржуазного общества оказываются столь же несвободными, как и его отщепенцы. Йон Габриель Боркман — бывший финансист, споткнувшийся на сомнительных операциях с чужими вкладами, считает себя выдающейся личностью, сверхчеловеком, которому лишь случайно не повезло. Много лет подряд он ждет делегации, которая явится к нему на поклон и попросит снова взять в свои руки бразды правления. Никто к нему не приходит — финансовый механизм прекрасно работает и без Боркмана. Мысль Герцена о том, что «сильно обозначенная личность» капиталу не нужна, в этой пьесе выражена с почти излишней наглядностью. Но и в удачливые молодые свои годы, когда Боркман подбирался к огромным {189} капиталам и готовился подчинить себе всю страну, когда в нем бушевал дух финансового Бонапарта, он, оказывается, тоже был рабом необходимости, пожертвовав своей любовью ради финансовых соображений. Сверхчеловек Боркман «угрюмо и подавленно» — как гласит ремарка — признается: «Необходимость заставила меня…». Такие же тяжелые жертвы приносят своей деятельности строитель Сольнес и скульптор Рубек. Для того чтобы Сольнес получил свои первые заказы и приобрел известность, в городе должен был случиться пожар, погубивший его маленьких детей. Чтобы создать совершенное произведение искусства, скульптору Рубеку («Когда мы, мертвые, пробуждаемся») пришлось отказаться от женщины, служившей ему моделью, — ради своего дела он убил душу любящей женщины.

Таким образом, в последних своих пьесах Ибсен развивает тему «Пер Гюнта», тему бесплодного, иссушающего, преступного деяния.

Драма нового времени — от Ренессанса до Просвещения — имела дело с осознавшим себя, самостоятельно действующим индивидом. Через деяние личность осуществляла себя и в нем себя исчерпывала. У Ибсена деяние с человеком расходится и человека вытесняет. И Сольнес, и Боркман, и Рубек ради общественной карьеры пожертвовали чужими жизнями, да и своей тоже. Человеческое в людях — это то, что от общественного, отчужденного труда, от деловой активности чудом уцелело, схоронилось, было утаено; это остатки, объедки личности.

Для того, чтобы пробудиться, ожить, Рубек должен был бросить свои занятия скульптурой. Сын Боркмана, которому предназначалась деловая карьера отца, бежит из дома — чтобы жить. У Ибсена часто получается, что деятельность — это одно, а жизнь — нечто совсем другое, не затронутое деятельностью. Для того чтобы вернуться к «истинному человеку», герой должен от своей деятельности отказаться, ею пренебречь, бежать от нее сломя голову.

Поскольку активность в общественной и политической сфере приводит у Ибсена к искажению человеческой натуры, постольку же мужчины, теснее связанные с публичными социальными формами жизни, оказываются в его пьесах униженными, а женщины — поднятыми {190} высоко. Мужчины у Ибсена, несмотря на все их сверхчеловеческие притязания, оказываются несостоятельными по сравнению с женщиной. Женщина обращается к своему избраннику как человеку цельному и свободному, он же — будь это Бранд, строитель Сольнес или скульптор Рубек — не в состоянии ответить на предъявленные к нему требования, он лишен полноты характера, связан по рукам и ногам. В последних пьесах Ибсена женщины тоже оказываются втянутыми в стеснительные для личности общественные отношения, унылая деспотическая обыденность и до них достигает.

Метерлинк, тот свою поэтическую тему доверяет подросткам, детям, как это впоследствии сделает Ануй.

Испытанный традиционный способ драматической борьбы, связанный с сильными характерами, преследующими свои индивидуальные цели, в пьесах Ибсена демонстрируется нам снова и снова, чтобы быть отвергнутым; он признается бесперспективным, не заслуживающим доверия. В каждой новой пьесе герои берутся за старое и испытанное оружие, чтобы снова потерпеть поражение.

Герои Ибсена еще стоят лицом друг к другу, друг с другом спорят и сражаются, в то время как им пора бы уже, кажется, стать лицом к лицу с самой жизнью, как это сделают персонажи Чехова. Силы, теснящие одиноких мятежных героев, — это буржуазная среда, показанная в ее житейских и общественных проявлениях. Среда оказывается у Ибсена и фоном драматического действия, и одним из главных действующих лиц.

Промежуточное положение Ибсена — на сломе двух исторических эпох и двух театральных систем — открывается нам не только по мере продвижения от ранних его романтических пьес к более поздним, но и в противоречии между жизненной атмосферой его пьес и образом действий его героев, между средой, оцененной и показанной уже по-новому, в ее непреложных диктаторских правах, и притязаниями героев, придерживающихся отчасти традиционных представлений о правах и возможностях свободной, самостоятельно действующей личности. На собственной судьбе им предстоит убедиться, что права эти у личности отняты, что возможности эти иссякают.

Среда у Ибсена заявляет о своих требованиях достаточно {191} решительно, но герои, отстаивающие свою самостоятельность, ее полномочий не признают и ее призывам не внемлют. На протяжении всего действия им даются знаки, указывающие, какие пути запретны, а какие открыты, они в этих знаках не разбираются или ими пренебрегают. Среда обступает их плотно, но они в нее еще не вросли, бытование с нею вкупе для них еще необязательно, они среде противопоставлены и над нею возвышены. Среда у Ибсена проявляет себя как быт, обыденщина, — и как политическая реальность. Герои страдают от материальных невзгод, от своих домашних — и от своих политических противников, от своего начальства. В драматургии Ибсена мотивы бытовые и общественно-политические еще не расчленены. (У драматических авторов, идущих по времени вслед за ним, этой слитности мотивов, как правило, не наблюдается.)

Житейская среда представлена у Ибсена необыкновенно материально и вещественно, с конкретностью нотариальной описи. Среда обрисована в первую очередь через вещи, окружающие героя. Чтобы поступить, как ему хочется, герой должен сначала преодолеть инерцию окружающих его вещей. Для одного этого приходится употребить множество усилий. Принципу энергии и воли, традиционному для европейской драмы, противостоит у Ибсена косное материальное начало, сковывающее порывы героев, как лед быстротекущую реку.

Драматические персонажи у Ибсена — как и персонажи Сезанна — отчасти сами овеществлены, вещами отяжелены, каждый шаг дается им трудно, требует усилий. Давление житейщины в конечном счете сводится здесь к давлению вещей, мир обыденщины — это неподвижный мир вещей, плотно заставленный. Имеется в виду даже не буржуазное изобилие — герои Ибсена обычно живут скромно, помнят о своей бедной молодости. Но каждая вещь приобретает в их глазах важное, чуть ли не ритуальное значение. Материальный мир, угнетающий и баюкающий персонажей, поставлен в причинную связь с человеком, отношения между ними установлены самые точные, не оставляющие места сомнениям и недомолвкам.

Бранд зовет прихожан в трудный поход, но сообщают, что у берега появились косяки трески, и все отворачиваются {192} от Бранда, бегут прочь, к своим лодкам и рыболовным снастям.

Доктор Стокман практиковал раньше на севере, в глухом и скудном захолустье, пьеса начинается с того, что вместе со своей семьей он наслаждается довольством на новом месте, в модном курортном городке, в уютно обставленном доме. Одобрительно говорится о замечательном ростбифе, который едят у Стокманов, о пунше, приготовленном для гостей, о дорогих сигарах, которые курит теперь доктор. Чтобы восстать против города, Стокман должен пренебречь этими соблазнительными, честно заслуженными материальными благами. Задолго до того, как на его пути встанет «сплоченное большинство» обывателей, дорогу ему преградят комфортабельные вещи и отменные кушанья.

Сами персонажи о завораживающей власти материальных благ прекрасно осведомлены. Противник доктора, Фогт, говорит: «Я всегда питал надежду, что мне удастся некоторым образом обуздать тебя, если я буду содействовать улучшению твоего экономического положения».

Гедда Габлер соглашается выйти замуж за молодого скучного ученого, потому что тот обещал купить приглянувшийся ей дом и стильно его обставить. Гедду окружают красивые вещи — ради них она продала себя, в этом декадентском «кукольном доме» она стреляется.

Архитектор Сольнес строит для себя дом, где имеется детская, хотя детей у него никогда не будет. Детей нет, но есть просторные комнаты, которые должны заменить детей и напоминать о детях.

Государственные, политические силы действуют у Ибсена в одном направлении с обывательщиной, и цель у них одна: лишить человека свободы, обуздать его — вразумить и образумить. Как всегда у Ибсена, домогательства среды (на этот раз она оборачивается к герою официальным своим обличьем) формулируются очень точно, без каких бы то ни было околичностей и недомолвок. В сфере общественно-политической личная свобода оказывается столь же трудно достижимой, как и в частной жизни — среда окружает героя со всех сторон и требования свои предъявляет ультимативно, притом что кругом демократия, все клянутся именем народа и от имени народа бесчинствуют, душат человека. Для того {193} чтобы помешать Стокману сказать правду, его объявляют «врагом народа».

Призывая Стокмана подумать о материальном благополучии семьи, Фогт (лицо должностное, облеченное полномочиями) считает нужным добавить: «В качестве служащего тебе не полагается иметь особых мнений или убеждений». Фогт высказывается по поручению обывателей — «сплоченного большинства» — и от имени властей. «Отдельному человеку приходится, в самом деле, подчиняться интересам целого или, вернее, подчиняться властям, кои поставлены на страже общего блага». Против Стокмана не только сплоченное большинство мещан, но и политическая партия, действующая от их имени. «Партия, — восклицает Стокман, неисправимый индивидуалист, — как мясорубка: смалывает все головы в одну общую кашу; вот и получаются фаршированные головы, начиненные мясом, и кашей, и всякой дрянью».

Росмер, аристократ духа, принадлежащий к знатному, уважаемому роду, мечтает о самостоятельном политическом поприще, но действовать может лишь с согласия одной из существующих в городе буржуазных партий — консерваторов или либералов; вожди обеих партий в нем заинтересованы и его шантажируют. И Стокман, и Росмер без конца уговаривают себя, что они свободные люди, но выясняется, что свобода у них отнята. Действовать они могут лишь совместно с господствующими общественными силами, находясь у них в подчинении. Рано или поздно это понимают и люди, окружающие героя, и сам герой. У Ибсена вообще все всё понимают — и кто в чем виноват, и кто от кого зависит, и что с кем происходит.

В современном ему мещанском обществе, в благоустроенном буржуазно-демократическом государстве Ибсен угадал черты будущего тоталитарного строя. Уже в «Бранде» «государство выступает… как страшная машина, направленная на полнейшее искоренение всякой человеческой индивидуальности, на полное подчинение каждого отдельного человека полицейским требованиям, имеющим своей целью уничтожить всякий дух свободы»[[93]](#footnote-94).

{194} Если суждения Ибсена относительно деспотической роли современного городского быта вскоре были подхвачены другими авторами, то его политические разоблачения долгое время не получали поддержки, казались анархически старомодными — вера в буржуазную демократию долго еще была сильна на Западе. Лишь в антифашистской драме снова возникла ситуация, напоминающая нам о пьесах Ибсена, — мятежный, свободолюбивый герой опять оказался перед лицом тех же врагов, вступивших в открытый союз друг с другом; его преследуют политическая деспотия и погрязшие в житейском болоте обыватели.

Хотя многие открытия Ибсена, делающие его предтечей современной драмы, связаны с трактовкой среды, он и здесь заявляет себя художником переходной, промежуточной — дочеховской — поры. Традиционность Ибсена, его близость старой театральной системе присущи и этой сфере его творчества, хотя в ней он более всего выказывает себя новатором. «Отсталость» Ибсена по сравнению, скажем, с Чеховым в изображении жизненной среды и ее способов воздействия на человека в том же, в чем проявляется его сила, — в необыкновенно конкретном обозначении причин и следствий. Обнажая связи между средой и человеком, Ибсен оказывается чересчур логичным и сведущим; все, что случается с его героями, обусловлено теми или другими событиями и лицами; как уже указывалось в критике, господствующая в мире необходимость у Ибсена объяснена слишком рационально и дотошно, с изрядной долей позитивистской самоуверенности. Это придает конструкции его пьес известную жесткость, а развитию драматического действия — некоторую мистериальную торжественность. Чехов писал, что Ибсену недостает пошлости. Сравнивая пьесы обоих драматургов, мы понимаем, что он имел в виду.

Судьбы драматических персонажей у Чехова детерминированы не менее строго, чем у Ибсена. Однако идея социальной, житейской обусловленности возникает в его пьесах лишь как итог, складывающийся из множества обстоятельств; некоторые из них указаны, о других мы только догадываемся, третьи вообще не могут быть точно названы. Чеховских героев губит пошлость — ее нельзя в каждом случае точно — по-хозяйски — обозначить {195} и персонифицировать, она Неуловимо разлита В воздухе. По отношению к среде Ибсен как художник в своих указаниях и диагнозах порою оказывается так же самонадеян, как и его герои в своих поступках.

В «Трех сестрах» Наташа выведена на сцену, а Протопопов только упоминается, но остается еще многое и помимо Протопопова, о чем мы догадываемся. Ибсен вывел бы на сцену и Протопопова из управы, тот приходил бы к сестрам и мучил их своими домогательствами, как это делает Фогт в «Докторе Стокмане», ректор Кролль в «Росмерсхольме» или асессор Бракк в «Гедде Габлер». Чехов давал волю и пошлости, и героям, которые сопротивляются пошлости — господствующая закономерность выявляется в его пьесах лишь в конечном счете. В каждом отдельном случае на нее перстом не указывается, в прихотливо-случайных проявлениях жизни она трудно определима, да и не стоит всякий раз улавливать ее в тенета причинно-следственных связей. Необходимость маячит перед героями Чехова издалека, из-за кулис — ей не дают выйти на сцену, взять героев за горло. В «Вишневом саде» необходимость обретает необычную для пьес Чехова конкретную форму; необходимость подступает из-за кулис все ближе и ближе, пока не вваливается на сцену в образе подвыпившего Лопахина, только что на торгах купившего имение Раневской. Можно заметить, однако же, что судьба, рок, неизбежность, воплощенные в необходимости платить проценты, оцениваются Чеховым несколько иронично.

Есть основания полагать, что в поздний период своего творчества Ибсен тяготился дотошной и мелочной детерминированностью — пытался ее преодолеть или по крайней мере чем-то компенсировать. Быт в его последних пьесах разрежен, на место конкретных бытовых и политических обстоятельств он ставит символические мотивы, в которых есть и недоговоренность, и широкая множественность смысла. Последние пьесы Ибсена написаны свободнее, в более лирической манере, хотя лирика звучит здесь достаточно мрачно.

К этому времени у Ибсена не оставалось уже никаких иллюзий относительно индивидуалистических порывов своих героев, в последних пьесах драматург обошелся с ними сурово, но сам он тяжело пережил кризис традиционного европейского индивидуализма, придя к достаточно {196} грустным выводам. По словам Меринга, в конце драматургической деятельности Ибсена его боевой пессимизм сменяется пессимизмом мистическим[[94]](#footnote-95).

## \* \* \*

Умонастроение мистического пессимизма и мечтательности, лишь отчасти затронувшее Ибсена, в драматургии Метерлинка преобладает. Ибсена многое еще связывает со старой традиционной драмой — Метерлинк с нею порывает. Он был в числе первых европейских драматургов, творчество которых располагается целиком в пределах новой драмы.

В пьесах Ибсена индивидуалисты предпринимают последние усилия, чтобы отстоять себя. Напряжение этих усилий, героических — и извращенных, самоотверженных — и бесплодных, придает пьесам норвежского драматурга необыкновенную энергию. У Метерлинка от освободительных, гордых и напряженных притязаний индивидуализма не остается и следа. Лирические пьесы гуманного, нежного бельгийца в известном смысле звучат саркастически — «насмешкой горькою обманутого сына над промотавшимся отцом».

Метерлинк, продвигаясь по пути, указанному Ибсеном, исследует новую стадию отчуждения личности, — когда она совсем лишается свободы действий и превращается в послушную марионетку неких непостижимо властных общественных сил. Характер назревающих социальных перемен, связанных с современной эпохой, в искусстве Метерлинка угадан смутно, в темных пророчествах. Еще только строившиеся в нечто целое — но и вообще трудно поддающиеся художественному анализу, — новые формы отчуждения личности были уловлены театром рубежа XIX и XX вв. сначала в фантастическом обличье, как это произошло уже однажды в европейском искусстве. Мистифицированный характер капиталистических общественных отношений впервые был отражен в искусстве романтиков — с их мотивом великой, ужасной тайны, с их приверженностью фантастике; новый этап отчуждения личности, возникающий в связи с перспективой монополистического, тоталитарного {197} устройства общества, в европейской драме сначала был уловлен в поэтической, символистской форме.

В своих пьесах-сказках Метерлинк говорит о явлениях обыденности, о том, что сам он назвал трагизмом повседневной жизни. Иногда повседневность входит в его пьесы открыто, ничем не опосредованная: в «Пелеасе и Мелисанде» говорится о небывалой любви и о том, что «народ умирает с голоду и ропщет». Сестра Беатриса признается, что она продавала свое тело и задушила своего ребенка, не выдержав его голодного крика. В «Синей птице» дети дровосека, Тильтиль и Митиль, с изумлением говорят о богатых домах, где люди могут есть, когда захотят.

Но главный трагический мотив повседневной жизни, завороживший Метерлинка, звучит в его пьесах символически преображенный. Маркс писал, что с развитием капиталистического производства «материальные силы наделяются интеллектуальной жизнью, а человеческая жизнь, лишенная своей интеллектуальной стороны, низводится до степени простой материальной силы»[[95]](#footnote-96). Эту двойную метаморфозу повседневности, которая совершается незаметно, каким-то непостижимым образом, Метерлинк запечатлел в своих пьесах, не зная ни как ее назвать, ни как от нее избавиться.

Материальные силы обретают у него духовное содержание, преображаются в рок, в невидимых злобных старух, в живые существа, а люди — в кукол, марионеток, они говорят невнятным языком, деревенеют в невольной своей неподвижности. Сказочные, странные — не от мира сего — герои Метерлинка с подробностями быта дела не имеют и вещей не касаются. Материальная стихия в его пьесах едва обозначена; все же она заявляет о себе властно и непререкаемо. По Метерлинку, человек разлучен с силами материального мира и находится у них в рабском подчинении. Лишь в «Синей птице» происходит восстановление естественных связей между людьми и материальным миром, между людьми и вещами. Вещи здесь одушевлены, очеловечены, и люди, освобожденные, наконец, от страха перед неведомым, от обезличенной своей одеревенелости, словно заново родились. {198} Вещи в «Синей птице» допускаются в жизнь на новых основаниях: как в старой фламандской живописи, здесь происходит обручение человека с вещами — с духом Сахара, Хлеба, Часов. Вещи в этой сказке покидают предназначенные им места, а на самом деле поставлены на свое место, — они расположены к человеку, находятся у него в услужении. Обычно же люди у Метерлинка слабы и покорны, а внешние силы, угнетающие их, могущественны и неизбежны, как фатум, как смерть. В его пьесах-сказках, пьесах-притчах, пьесах-мираклях смерть — это символ неведомых всеобщих сил, которые управляют человеческими действиями и обрекают послушно следовать по предначертанному пути.

В старой драме человек стоял лицом к лицу с другим человеком и вступал с ним в борьбу. В драме Метерлинка беспомощный человек стоит лицом к лицу с таинственными, неумолимыми силами, лицом к лицу с вечностью. Метерлинк раскрывает общественные отношения, при которых не человек действует, а человеком действуют. Жизнь в этих обстоятельствах противится действию, между жизнью и действием разверзается пропасть. В труде, в повседневной жизни человек себе не принадлежит. Метерлинк презирает действие, потому что, пока человек действует, он во власти обыденных сил, в плену безжалостной необходимости; человек пошевелился — значит, невидимая властительная рука дернула марионетку за веревочку.

Человек и его деяние у Метерлинка разведены в разные стороны, в противоположные сферы жизни; жизнь материальную, публичную, деятельную он воспринимает как подневольную, чуждую истинно духовному существованию.

Так же настороженно, как к действию, относится Метерлинк и к речи, сопровождающей действие. Поистаскавшееся от частого употребления, использованное в утилитарных целях, обиходное слово принадлежит человеку так же мало, как и сам повседневный обиход. В будничном, рациональном слове, находящемся в обращении, воплощено то, что человеку уже не принадлежит; ему принадлежит не действие, а неподвижное созерцание, не слово, а молчание, то, что скрыто за словами и между словами. Действие и слово у человека похищены, присвоены враждебными ему силами. (Мотив {199} похищения — тайного ночного похищения — для Метерлинка вообще очень характерен.) Человек сохраняет себя лишь в неподвижном и молчаливом самоуглублении — уходя в себя.

Следовательно, на первый план выступают понятия подтекста и настроения.

У Ибсена эти элементы новой драматургической техники уже имеются, но при этом соседствуют со старыми приемами — открытым действенным диалогом, пространными исповедническими монологами, острыми сюжетными перипетиями. Новые приемы драматургического письма Метерлинк обособил, придав им абсолютное значение.

У Ибсена диалог мучительно раздвоен; люди у него думают одно, а говорить должны другое. Они скрывают от собеседника свои истинные чувства и намерения, собеседнику они не доверяют или стыдятся его. Ибсен, с его романтизмом, никогда в нем не умиравшим, скорбит о том, что люди друг другу не верят; подтекст для него — признак вынужденной неискренности человеческих отношений, нечто для человека унизительное, выражение несвободы: люди не рискуют отдаться своим истинным чувствам и высказать их открыто. В тексте, в словах, герои рекомендуют себя людьми благопристойными и удачливыми; в подтексте скрыта постыдная тайна их существования, от посторонних глаз и ушей тщательно оберегаемая. Подтекст у Ибсена хранит в себе нечто неприличное и носит характер скорее вульгарный, чем лирический.

У Метерлинка через подтекст — он называл его «вторым диалогом», — через настроение мы получаем доступ к истинной, духовно содержательной жизни человека, поскольку она протекает помимо слова и вопреки ему. В диалоге, как это бывает в поэтической речи, важным становится не столько рациональный смысл слова, сколько общий ритм словосочетаний, завораживающий, действующий на зрителя гипнотически. Через подтекст мы приобщаемся к поэтической душе человека, к лирике, утаенной от повседневности. В этой лирике — мечтательная улыбка ожидания, смутное предчувствие чуда. Неподвижные герои Метерлинка замерли в ожидании чуда, которое должно явиться наперекор беде и року, прорвавшись сквозь необходимость. Так обозначаются у {200} Метерлинка черты новой драмы, противополагающей себя традиционной драматической системе.

Ренессансу и Просвещению свойственна была идея деятельного существования, на ней построена вся драма нового времени — от Шекспира до Гете. У романтиков, хотя они и стремились подражать Шекспиру, драматические герои уже больше говорят и декламируют, чем действуют, — необыкновенно говорливые герои! — прозу обыденности романтический герой надеется победить своим поэтическим красноречием, мещанскую повседневность он пытается заговорить.

Метерлинк отказывается и от действия, и от слова в прежнем его значении, когда оно подготовляло, сопровождало и заменяло собою действие. В его пьесах происходит расставание с деятельными и рациональными началами жизни, так как они присвоены массовыми, безличными общественными силами — обыденностью поглощены. Концепция символистской драмы, созданная Метерлинком, впоследствии, как известно, повлекла за собою существенные театральные реформы. Когда Мейерхольд уничтожил глубину сцены и на узком пространстве, на живописно-плоскостном фоне заставил артистов двигаться, словно они куклы, а не люди, он всего лишь перевел на язык сцены основные положения символистской драмы. Поскольку ее персонажи разобщены и не стоят уже друг к другу лицом, а вперяют свой взор в нечто маячащее им впереди — в таинство вечности, постольку и глубокое пространство традиционной сцены становится излишним, как лишнее оно в театре кукол.

Идея актера-куклы, актера-марионетки, выдвинутая режиссерами условного театра (ее разделял, впрочем, и сам Метерлинк — свои маленькие драмы он создавал для театра марионеток), прямо указывает нам на существо символистских устремлений. Через наглядную метафору показывается, что человек — лишь послушное орудие в руках судьбы. Вместе с мотивом человека-марионетки в драматургию Метерлинка закономерно входит мотив насилия. Герои Метерлинка обречены насилию, как персонажи Модильяни или Кафки. Впервые в драме рубежа веков насилие обретает здесь безличный характер — от него нельзя укрыться, ему невозможно противостоять. Индивидуальное начало в пьесах Метерлинка подвергается угнетению не потому, что стремлениям и {201} целям одного человека противостоят стремления и цели других, — человек подавлен здесь внеиндивидуальными, не поддающимися персонификации общественными силами.

Некоторые сюжетные мотивы его пьес, связанные с темой насилия — и страха перед насилием, — в свое время казались лишь порождением болезненной фантазии, а сейчас воспринимаются нами словно едва зашифрованные отклики на события недавней истории. Как в фантасмагориях Гофмана мы узнаем отражение прозаических законов политической экономии, как в кошмарах Кафки угаданы были черты фашистского судопроизводства и фашистских методов уничтожения, так и «Смерть Тентажиля», например, казалось бы одна из самых абстрактных и смутных пьес Метерлинка, воспринимается сейчас не менее конкретно и осязаемо, чем документальный «Дневник Анны Франк». В пьесе показано, как в замок к некоей властительнице доставляют маленького Тентажиля, как ночью приходят трое, посланные хозяйкой, и забирают спящего ребенка, а он просыпается, кричит, взывает о помощи; как запирают его за тяжелой дверью, а он умоляет освободить его; как тщетно пытается одна из его сестер хоть чуточку приоткрыть проклятую дверь и как мальчик, замученный кем-то невидимым, падает бездыханный в своей темнице. Пережив время газовых печей и концлагерей, где миллионы людей, тоже поднятые ночью со своих постелей, были убиты за дверьми, такими же тяжелыми, как те, что захлопнулись за маленьким Тентажилем, мы воспринимаем теперь страшную сказку Метерлинка как предчувствие о реальных событиях, которым весь мир должен был стать свидетелем.

Блок уловил этот тюремный дух прелестных и печальных аллегорий Метерлинка; он писал, что «Метерлинк украл у западной драмы героя, превратил человеческий голос в хриплый шепот, сделал людей куклами, лишил их свободных движений, света, воли, воздуха»[[96]](#footnote-97).

В связи с этими тюремными мотивами и мотивом похищения (говоря о Метерлинке, Блок употребляет слово «украл») в пьесах бельгийского драматурга возникает символический образ тяжелых, железных дверей, препятствующих {202} человеку и угрожающих ему. Люди в пьесах Метерлинка располагаются по ту и по эту сторону двери — одни снаружи, другие «там, внутри», в привычном уюте или же в темнице, в неведении (этот образ впоследствии, после второй мировой войны, был использован в драме Борхерта «Там, за дверью»).

В пьесе «Там, внутри» дверь разделяет мирное счастливое семейство и старика, несущего известие о страшном несчастье. За «железной дверью» замучивают маленького Тентажиля. Пьеса «Пелеас и Мелисанда» начинается с криков: «Откройте дверь! Отоприте дверь!». «Большая дверь» отгораживает сестру Беатрису от грешного мира, который расстилается за стенами монастыря. Тильтиль в «Синей птице» наперекор страхам решительно отворяет дверь во дворце Ночи.

Внешний мир, простирающийся за дверьми, за тяжелыми запорами, воспринимается у Метерлинка как враждебный, посылающий человеку несчастья. Только отгородившись, уединившись, сосредоточившись, уйдя в себя, человек может обрести некоторую безопасность и приобщиться к высшим духовным целям бытия.

Люди у Метерлинка живут, прислушиваясь. Голоса, которым они внемлют, звучат безмолвно. Они слушают молчание.

Но уже в «Сестре Беатрисе» царство духа отгорожено от реальной жизни искусственно, как монастырь. Сестра Беатриса бежит из своего убежища, чтобы узнать жизнь, какова бы она ни была. В миру страшно, но и в монастырском уединении, за дверью, взаперти, жить невмоготу, — милосердная святая дева благословляет бегство Беатрисы.

Мальчику Тильтилю в «Синей птице» никакие двери уже не страшны. Так же меняется в «Синей птице» и мотив детства, детской чистоты и беззащитности, для поэтики Метерлинка очень важный. Дитя у Метерлинка — образ всего человечества, с его неведением и беззащитностью.

«Слепые» завершаются ремаркой: «Молчание. Затем раздается отчаянный крик ребенка».

В «Пелеасе и Мелисанде» действие начинается с того, что Голо, внук короля, видит, как девочка плачет у источника. Приближение трагической развязки в этой пьесе предвещает отчаянный крик мальчика, сына Мелисанды: {203} «Пустите меня! Пустите меня!» Мальчик первым чувствует недоброе. Перед смертью Мелисанда видит свою новорожденную дочь: «Она тоже будет плакать… Теперь очередь этой маленькой девочки…».

Во вступительной ремарке к пьесе «Там, внутри» указано, что в доме, куда стучится несчастье, «склонившись головкой на левую руку матери, дремлет ребенок», а последняя ремарка пьесы гласит, что «ребенок по-прежнему спит сладким сном».

«Сестра Беатриса» кончается горькими воспоминаниями героини об ее погибших детях: последнего она сама умертвила ночью — он свел ее с ума своим голодным криком.

Тильтиль и Митиль отправляются на поиски Синей птицы и попадают в царство будущего, в счастливую страну «еще не родившихся Детей», когда-нибудь они появятся на свет и осчастливят землю.

Поэтическая тема детства появляется у Метерлинка сначала как символ неведения, безвинного и беспомощного страдания, потом, в «Синей птице», как символ чистых надежд, обращенных в будущее, к счастливым, не родившимся еще поколениям.

Через много лет эта тема снова появится в европейском искусстве и снова прозвучит как контраст жестокому насилию. Можно вспомнить «Антигону» Ануя или «Нашествие» Леонова.

Метерлинк пророчествовал о страшных делах и днях и тяготел при этом к нежной, сострадательной поэзии. В нем еще жив был старый добрый дух европейского гуманизма.

В 900‑е годы Метерлинк пытается освободиться от дурных предчувствий, ночных тайных страхов. Раньше он не замечал социальных сил, способных противостоять угнетению человека. Он любил людей, дарил им робкую улыбку ободрения и надежды. Теперь, в новых исторических обстоятельствах, он хочет найти общественные силы, не только гнетущие человека, но и дружественные ему, и в самом человеке стремится отыскать деятельные начала, чтобы тот сам смог постоять за себя. Но с этой задачей другие справились лучше, чем он. В историю новой драмы, в историю развития современного театра Метерлинк вошел своими маленькими символистскими пьесами.

## **{****204}** \* \* \*

Если в пьесах Ибсена среда лишает человека свободы воли, если у Метерлинка человек становится беспомощной марионеткой в руках неопознанных, господствующих сил, если оба они показали возрастающее давление всеобщих начал жизни на индивидуальные, все более расширительные притязания общества и все более стеснительное положение человека, то Пиранделло запечатлел следующий этап отчуждения личности, когда самая возможность существования индивидуального начала ставится под сомнение. Соответственно и драматическая форма претерпевает у Пиранделло существенные изменения. В пьесах итальянского драматурга показано, что не только свобода волеизъявления у личности отнята, но и самая личность объявлена вне закона.

Герой Пиранделло — «маленький человек» в том смысле этого понятия, какое оно приобретает в эпоху монополистического и тоталитарного устройства буржуазного общества. Маленький человек показан у Пиранделло во всей подробности и колоритности его бытовых, профессиональных, областнических черт, однако же он лишен индивидуальности и не имеет характера; он не в состоянии быть хозяином своих решений и действий. В сложной, запутанной драме жизни ему предназначена роль театрального персонажа — он изображает чувства, которые ему положены по роли, и произносит текст, который ему дали выучить. У Пиранделло маленький человек — это тот, кто потерял индивидуальность, лишился характера, — «человек без качеств». Маленькому человеку иметь характер становится не под силу; он всего лишь участник некоего высочайше утвержденного сценического представления; оно начинается как фарс или парадное напыщенное действо, а кончается трагедией — воплями, проклятиями, кровью.

Идея театральной игры, переодевания, балаганчика лишается у Пиранделло романтического очарования, которое она еще сохраняла у символистов. Когда-то, в ренессансном театре, игра воспринималась как проявление бьющих через край свободных неустоявшихся и необремененных жизненных сил; у Пиранделло игра — следствие отягощающей несвободы; начавши играть, его персонажи не могут остановиться и вынуждены {205} пожизненно исполнять свои роли. Театральное инобытие, двойничество, распадение личности на истинное «я» и на маску в пьесах Пиранделло воспринимаются как следствие недостатка воли, необходимой для того, чтобы совершить выбор. У Пиранделло, как у Шопенгауэра, вся общественная жизнь есть непрерывное разыгрывание комедии. Человек становится театральным персонажем по мере того, как его существование приобретает публичный характер. Стать общественным человеком и вести себя в соответствии с определенным положением — значит надеть маску, принять напряженную театральную позу. В этом смысле Пиранделло предвосхитил распространенные представления современных социологов: роль, маска, игра в его пьесах — способ подогнать поведение человека под «амплуа», соответствующее определенному общественному положению. Из‑за того что человек действует двойственно — от своего собственного лица и от имени надетой на себя маски, рождается хорошо изученное социологами стремление снять с себя ответственность за свои поступки, приписав их своему двойнику — своей публичной маске; у героев Пиранделло это стремление оправдаться своею душевной расколотостью приобретает жалостливый и навязчивый характер.

Не странно ли, что об опасности, грозящей личности со стороны современного общества, одним из первых заговорил драматург, описывавший нравы захудалой европейской провинции? Ведь нивелировка личности не зашла здесь так далеко, как в более развитых западных странах. Тогда же, когда и Пиранделло, тему маленького человека вводит в искусство Чаплин. В его творчестве мотив превращения человеческой индивидуальности в социальную маску звучит, кажется, более уместно, чем у драматурга-сицилийца.

В те же примерно годы, когда Пиранделло выводит на сценические подмостки своих раздвоенных, растерзанных персонажей, его знаменитый земляк, актер Ди Грассо, потрясает зрителей европейских городов в ролях крестьян-сицилийцев — он играет могучих, неистовых, цельных людей, с резко очерченными, словно высеченными из камня характерами. И много лет спустя, когда Артур Миллер захочет показать людей, еще не перемолотых стандартным американским бытом, он {206} сделает своими героями сицилийцев, только недавно приехавших в Штаты. Для американца Миллера итальянский юг, Сицилия — это древняя, патриархальная страна, хранящая следы античности, рождающая сильных, самобытных людей.

Вспомним, однако, и другое. Первые признаки утеснения и подавления личности развитой буржуазной жизнью в западноевропейской драме замечены были Ибсеном, тоже, как и Пиранделло, уроженцем патриархальной европейской окраины.

Ибсен и Пиранделло — на разных исторических стадиях — были свидетелями одной и той же ситуации: острого столкновения индивидуалистического, патриархального крестьянского начала с быстро укореняющимся капитализмом. В эпоху Возрождения буржуазное начало воспринималось как индивидуалистическое, побуждающее человека к свободе действий, а патриархальное средневековое прошлое — как нечто угнетающее и ограничивающее личность. В XIX в. искусство подробно раскрывает противоречие между индивидуалистическим характером буржуазного общества и теми запретами, которые оно кладет развитию личности (романтики предпочли нивелирующей буржуазной цивилизации средневековую колоритность и естественность).

У Ибсена и Пиранделло буржуазное начало воспринимается уже как нечто абсолютно враждебное личности, решительно противостоящее ей. В Италии, которая во времена Пиранделло вступила на путь капиталистических преобразований, сохранив при этом устойчивые черты феодальной старины, конфликт между динамически развивающимся обществом и патриархальной личностью, с ее внутренней цельностью, традиционными нравственными устоями, приобрел особенно острые и болезненные формы. (Столкновение средневековой традиции, с ее формами землевладения, с ее понятиями о вольности и чести, — с современным капитализмом на родине Пиранделло привело, в частности, к своеобразному и уродливому явлению — мафии. Воспетое романтиками разбойничество — с присущем ему поэзией индивидуалистической свободы — в мафии приобрело черты монополистической, картельной организации.) Остается напомнить еще и о том, что самые зрелые свои пьесы Пиранделло создает в годы возникающего фашизма, {207} с его оскорбительными требованиями к личности, особыми на нее посягательствами.

Связь между формированием «пиранделлизма» и реальным историческим процессом легко обнаруживается, если следовать от ранней пьесы драматурга «Лиола», написанной на сицилийском материале и на сицилийском диалекте, к «Генриху IV» или «Шестерым персонажам в поисках автора» — пьесам 20‑х годов.

В первой пьесе Пиранделло действуют крестьяне: показаны их колоритные характеры, их привычный, здоровый обиход. В пьесах 20‑х годов — лихорадочная атмосфера капиталистического города, суетные, нервические обыватели, возбужденные, перемежающиеся ритмы.

Однако и в «Лиола» посреди крестьянского быта возникают коллизии, типичные для позднего Пиранделло. В пьесе говорится о власти имущественных интересов, принуждающих крестьян лгать, притворяться, подавлять свои истинные чувства, играть несвойственные им роли. Единственный среди односельчан свободный и искренний человек — это батрак, забулдыга, легко переступающий через условности приличий, не знающий имущественных интересов. Показаны люди с народным темпераментом героев Ди Грассо, они действуют решительно и горячо — бешено ревнуют, хватаются за нож; но и этот мир первобытных, вольных страстей подточен, схвачен железным обручем материальной необходимости, готов изменить себе. Герои более поздних пьес Пиранделло — это заурядные жители капиталистического города: мелкие буржуа, если угодно. Они не вправе обнаружить свои истинные намерения и чувства, — чтобы выйти на люди вступить в борьбу за существование, приходится лицедействовать, забыть о своих привязанностях и страстях. Пиранделло отчетливо видел ближайшую социальную обусловленность вынужденного двоедушия своих незадачливых и ущемленных персонажей. В пьесе «Каждый по-своему», например, в ремарке от автора говорится: «Истина в том, что одно — профессия, а другое — человек-профессионал, который по расчету должен жертвовать своей искренностью». Обществу нет дела до истинных качеств своих граждан — вот они и становятся людьми без качеств. Общество интересуется ими лишь в той мере, в какой они действуют в установленной системе разделения труда, — они и {208} обнаруживают себя в качестве коммерсанта, врача, прислуги, театрального критика.

Человек в пьесах Пиранделло чувствует себя сценическим персонажем. Театральная маска гораздо удобнее, чем собственное лицо, она не подвержена тревожным неустойчивым воздействиям извне. Маска — это навсегда застывшие, резко и упрощенно обозначенные человеческие черты, от реального человека отчужденные и ему противопоставленные, как идеальная модель для подражания. В маске персонаж Пиранделло — этот несчастливый и несвободный, жаждущий благополучия и благопристойности маленький человек — чувствует себя, как в броне. Маска устойчива, в то время как герой склонен к податливым, трусливым изменениям лица. Себе самому маленький человек не внушает доверия — в маске он уверен. Под нею он хочет укрыться от посторонних взоров и от самого себя; себе самому он в тягость. С самим собой — с человеком — слишком хлопотно и неспокойно; люди у Пиранделло прячутся от самих себя, о себе они плохо осведомлены.

Одна из дам в пьесе «Каждый по-своему» появляется в коротком эпизоде, чтобы сделать подруге важное признание: «А какая я? Теперь я этого не знаю! Клянусь тебе, что не знаю! Все подвижно, преходяще, невесомо. Я верчусь туда, сюда, смеюсь; и прячусь в угол, чтобы плакать. Какое страдание! Какое беспокойство! Какая тревога! И я непрерывно прячу от себя свое лицо, так я стыжусь своего непостоянства!». Героиня этой пьесы, которую все считают женщиной смелой, вызывающе откровенной, восклицает в отчаянии: «Вы не можете себе представить, какое впечатление на меня производит мой накрашенный рот, мои накрашенные глаза, это лицо, которое я исказила, чтоб сделать из него маску». В ремарке к «Шестерым персонажам в поисках автора» указано, что, в отличие от актеров, реальные персонажи, пришедшие на сцену с улицы, из жизни, должны быть в масках, «тем самым они будут реальнее и устойчивее, чем переменчивое естество актеров».

Персонажи Пиранделло надевают маску по необходимости, но и по доброй воле, они тянутся к маске, как пьяница к рюмке. Трагедия молодой женщины в пьесе «Обнаженные одеваются» состоит в том, что окружающие ее респектабельные лица — дипломат, газетчик, {209} морской офицер — сами носят маски, а с нее срывают маску, не дают ей одеться; бедная прислуга, она, видите ли, недостаточно высоко стоит на общественной лестнице, чтобы иметь свою маску; она — по ту сторону театра социальных масок. Чем жить обнаженной, девушка предпочитает умереть. Кажется, маска душит персонажей, дышать им трудно, как в противогазе. Но без маски они не могут, без нее они и вовсе задыхаются; воздух, которым они дышат, отравлен. С окружающим миром они непосредственно соотноситься не могут — им нужен посредник, переводчик, толмач, чтобы передать и разъяснить их чувства на общепринятом и общепонятном языке.

С маской связано рождение европейского театра. В масочных персонажах commedia dell’arte — Докторе, Панталоне, Капитане, Арлекине угаданы были формирующиеся буржуазные характеры. Вот почему, между прочим, итальянская комедия масок находится у истоков профессионального театра нового времени, вот почему ее канонические типы сохранились до конца XIX в. в форме театральных амплуа. Свойственное буржуазному обществу разделение людей по профессиям и имущественному цензу вынудило человека по-новому осознать себя, указало ему возможности и пределы дальнейшего развития. В искусстве нового времени появляются «характеры» — люди определенных страстей и склонностей. Не случайно итальянские маски легче всего привились в классицистском XVII веке во Франции, у Мольера, когда различные сферы общества подверглись строгому обособлению, когда человеку были вменены в обязанность точные формы жизнедеятельности. Мольер преобразует маски в живые характеры людей XVII в. — это люди устойчивой и односторонней определенности. В масках commedia dell’arte угаданы были сущности возникающих человеческих характеров, у Пиранделло, напротив, — маска призвана скрыть истинную сущность человека.

С маской же связано у Пиранделло возвращение к другому ренессансному мотиву, характерному на этот раз скорее для английского, чем для итальянского театра. Как и Шекспир, Пиранделло ставит вопрос о противоречии между видимостью и сущностью, между тем, чем человек кажется и каков он на самом деле.

{210} У Шекспира это противоречие объясняется тем, что драматические герои — Ричард III, Яго, Гонерилья, Эдмонд, во имя своих целей посягающие на цели и интересы других людей, — вынуждены до поры до времени, пока не приходит их час, скрывать свои истинные намерения и склонности — свою душу. Попросту говоря, они занимаются притворством, лицемерят, сознательно вводят в заблуждение на счет своих душевных качеств и своих целей. Неискренность, лицедейство — следствие их индивидуализма, не к добру направленного.

Персонажи Пиранделло если и вводят кого-либо в заблуждение, то прежде всего самих себя. Им кажется, что они говорят и действуют от своего собственного имени, а в действительности — от имени маски, которая к ним приросла.

Идея Пиранделло не сводится, впрочем, к тому, что социальная маска, надетая на себя персонажем, — это одно, а сам он, со своим истинным, утаенным от других людей характером, — это совсем другое. У его персонажей маска призвана скрыть не лицо, но отсутствие собственного лица, и стыдятся они не своего характера, а того, что характера у них нет. Надетая человеком в целях самообороны (по слабости характера) — чтобы уцелеть, — маска в конце концов расплющивает его лицо.

Трагическое узнавание состоит у Пиранделло в традиционном движении от явления к сущности. Сначала персонаж предстает перед нами в будничной личине; под влиянием острой и неожиданной ситуации — под влиянием воспоминаний — он ее сбрасывает, и нам открывается истинное лицо человека. Однако же там, где в классической драматургии узнавание кончалось, здесь оно приближается к самому трудному этапу. Вдруг выясняется, что под маской скрыта не сущность человека, а отсутствие сущности. Вот откуда у Пиранделло эта путаность, странная зыбкая неопределенность, казалось бы, привычных бытовых отношений. Знакомясь с его персонажами, мы сначала, по неведению, принимаем за сущность то, что потом разоблачается как маска, как видимость; потом к всеобщему неудовольствию обнаруживается, что за этой видимостью скрывался не настоящий человеческий характер, а лишь некое воспоминание об этом когда-то бывшем характере; таким образом, мы принуждены сделать вывод, что маска, собственно, {211} и сделалась сущностью персонажа, уничтожив то, что когда-то было человеческой личностью. Герои Пиранделло говорят об этом неохотно, скрепя сердце.

В «Шестерых персонажах в поисках автора» отец возмущенно кричит на директора театра: «Как? Вы серьезно думаете, что у нас нет своего лица?» — и тут же ставит директора в тупик внезапным вопросом, знает ли он сам-то про себя, кто он такой. Директор оказывается в замешательстве. Отец его утешает: человек вообще может быть «никем». С замечательной простотой об этом говорит в пьесе «Каждый по-своему» Диего Чинчи, обращаясь к приятелю: «Теперь у тебя ничего больше нет внутри».

Когда-то этим людям казалось, что роль, принятая ими на себя, — это одно, а сами они — это нечто совсем другое, но прошло время, и обнаружилось, что роль, которую они играют, это и есть они сами, что, кроме этой роли, у них за душой и нет ничего — одни воспоминания.

Герои классической драмы размышляли о будущем, о том, что им предстоит сделать. Персонажи Пиранделло с упорством маньяков спорят о прошлом, о том, что было, да сплыло. Они лихорадочно перебирают в памяти прошедшие события, толкуют их вкривь и вкось. Настоящее постыдно, будущее не светит — остается погрузиться в воспоминания. Больше всего на свете они боятся, чтобы никто — упаси бог! — не оскорбил их воспоминаний. Как говорит чересчур самолюбивая проститутка у Хемингуэя: «Не смей оскорблять меня. Не тронь моих воспоминаний».

Ощущение собственной личности приходит к персонажу лишь как горькое воспоминание о том, каким он был когда-то, в дни юности; сюжет главных пьес Пиранделло состоит в возвращении к событиям, когда-то случившимся. Под влиянием неожиданных обстоятельств люди вспоминают о прошлом, о молодости, когда они еще были самими собой, о трагических событиях, после которых они от себя отреклись и надели приличествующие их общественному положению маски. Замечено было, что в пьесах Пиранделло размышляют не перед тем, как действовать, не вперемежку с действием, а после того, как действие уже совершилось, — после поражения, после падения.

{212} В «Генрихе IV» идет речь о предательстве, совершенном по отношению к герою когда-то. И действует герой по воспоминаниям об этом предательстве, как бы не от своего имени, а от имени молодого человека, жившего тогда, двадцать лет назад.

В пьесах «Обнаженные одеваются» и «Каждый по-своему» ведется дознание о запутанной любовной истории, случившейся в те времена, когда герои еще отдавались своим страстям, могли поступать так или иначе.

В «Шестерых персонажах в поисках автора» действующие лица вспоминают издалека, с событий многолетней давности; терзая друг друга прошлыми обидами, шаг за шагом они приближаются к настоящему. Когда прошлое готово уже соединиться с настоящим, напряжение становится невыносимым и разряжается внезапным выстрелом нервного подростка — самоубийство прерывает постыдное вторжение прошлого в нынешний день.

Как у Генрика Ибсена, в пьесах Пиранделло учиняется следствие по делу о когда-то совершенном преступлении. Однако же персонажам Пиранделло воспоминание об ужасных событиях не только горько, но и сладостно, как-никак это воспоминание о жизни.

В пьесах итальянского драматурга действуют женщины сомнительного поведения. Порядочные люди их презирают и от них шарахаются, пока не оказывается, что их собственная нравственность отнюдь не безупречна. Женщина, за плату играющая в любовь, и респектабельный мужчина, исполняющий роль, порученную ему обществом, — оба отрекаются от себя и себя продают. Тема проституции, человека на панели для Пиранделло так же характерна, как для Метерлинка тема похищения. Героев Метерлинка злые могущественные силы выкрадывали, персонажи Пиранделло этим силам продаются. Проституция в глазах Пиранделло — лишь самая наглядная и откровенная форма отчуждения личности в современном буржуазном обществе.

В пьесе «Каждый по-своему» показана женщина предосудительного образа жизни; когда-то в прошлом она исковеркала свое чувство, пожертвовала искренностью. Среди действующих лиц — театральные критики, строго оценивающие и поведение женщины, и пьесу Пиранделло. Выясняется, что и театральные критики думают одно, {213} а говорят другое, они тоже продают свою искренность.

Внутренний драматизм пьес Пиранделло состоит в том, что его персонажи уже не могут расстаться со своею маской, но еще и не свыклись с нею, против нее восстают и интригуют. Показаны все стадии борьбы человека с собственной маской — это придает пьесам Пиранделло диалектическую подвижность, пластичность, протяженность во времени. Как в Лаокооне, мы видим одновременно и того, кто в борьбу только вступает, исполненный надежд и энергии, и другого, который ведет ее с трагическим напряжением сил, и третьего, кто в этой борьбе изнемог. Смысл этого безнадежного и бесконечного единоборства в том, что герой пытается «вернуться к человеку», стремится преодолеть в себе «отчужденного человека» и не в силах это сделать.

Персонажи итальянского драматурга сначала вызывают у нас презрение; потом оказывается, что даже самые несимпатичные среди них достойны сочувствия. Мы предъявляем к человеку претензии, выясняется, что они направлены не по адресу: человек действовал нехотя, по наущению маски, — не по своей воле. От своего двоедушия, от своей робости герои сами прежде всего и страдают, себя самих они предают, насилуют, выворачивают наизнанку. Но в то же время, бия себя в грудь и обливаясь слезами, они продолжают творить преступления против человечности — вот ведь какое дело. Маленький человек предстает у Пиранделло в острый момент своей биографии, в обстоятельствах, выбивающих его из колеи. Лишь в этот краткий миг, в мучительном напряжении потрясенных душевных сил драматический персонаж может вырваться из сферы публичности, вспомнить себя самого, каким он был во время оно, когда и маску еще не надевал, и искренностью еще не жертвовал. Итальянский автор, кажется, сближается здесь с немецкой экспрессионистской драмой. Он тоже полагает, что лишь в состоянии аффекта, взорвавшись, маленький человек может еще преодолеть инерцию повседневного существования, стать просто человеком. Наэлектризованная неустойчивая атмосфера, чреватая бурными вспышками эмоций, неожиданными признаниями, отчаянными саморазоблачениями, характерная для «пиранделлизма», тем более накаляется, что на сцене действуют {214} южане, люди с безудержным подвижным темпераментом, легко возбудимые, к тому же не позабывшие еще своего простонародного происхождения. Они шумят, скандалят, проклинают себя и окружающих, бросаются друг на друга с кулаками, хватаются за нож, за револьвер, прибегают к яду… Но, в отличие от экспрессионистов, Пиранделло не склонен уповать на взрыв стихийных эмоций; к бурным театральным вспышкам своих героев он относится в высшей степени сочувственно, сострадательно, но и трезво, скорее скептически, чем упоенно. Столь же скептически настроен он и относительно возможностей традиционного драматического искусства. Его доводило до отчаяния то печальное обстоятельство, что искусству все больше приходится иметь дело с человеком без качеств, без характера, без судьбы.

Что остается делать театру, когда реальный человек становится драматическим персонажем, когда сама жизнь — представление? Свои мысли по этому поводу Пиранделло изложил через сопоставление театра и жизни, через прием сцены на сцене, впоследствии использованный Ануем и другими критически мыслящими и остроумными авторами середины века. Пиранделло вводит этот прием для посрамления господствующего буржуазного искусства, с его самодовольным позитивизмом, прямолинейным здравым смыслом, неспособностью совладать с современной, все более усложняющейся жизнью, — но и для посрамления жизни, поскольку она стала похожа на пошлый балаган.

Сомнения по поводу традиционных драматических средств, помимо прочего, связаны были с некоторыми проблемами морального свойства. Противоборствующие нравственные идеи в классической драме обычно были олицетворены в различных социально-исторических силах, в разных героях. Обе идеи имели под собой достаточные основания, по отношению к каждой автор должен был соблюдать ту меру объективности, которая обязательна для драматического искусства. За каждым из героев классической драмы — важные исторические тенденции, каждый защищает свою моральную идею: Отелло и Яго, Лауренсия и Командор, Фигаро и граф Альмавива, маркиз Поза и король Филипп, Чацкий и Фамусов, Моцарт и Сальери, Катерина и Кабаниха. {215} У каждого свои жизненные задачи, каждый убежден в своей правоте и стремится осуществить свои цели. Способность объективно оценить противоположные точки зрения в известном смысле свойственна каждому драматургу.

Но Пиранделло заходит в этом смысле слишком далеко. Один за другим выходят на авансцену его герои, чтобы рассказать о том, что между ними произошло. Говорит один — и мы становимся на его сторону; берет слово другой — мы и ему верим; стоит появиться третьему — и прав оказывается он; потом снова продолжает свой рассказ первый — и мы опять сочувствуем ему. Каждый себя считает жертвой, а другого — злодеем. Все зависит от системы отсчета, как говорится, — с какой стороны посмотреть. То, что достоверно с точки зрения позитивистского здравого смысла, оказывается фикцией, а самое невероятное, с точки зрения житейского, массового опыта невозможное — непреложной истиной. Упиваясь — победоносно и мстительно — игрой противоречивых, обманчиво достоверных мотивов, Пиранделло изнемогает от собственной диалектики, пугается неизбежности открытого им странного мира. Ни у кого из его персонажей нет устойчивой общей идеи, которая отличала бы его от других и другим противопоставила. Они и не близки друг другу, и размежеваться не могут. Каждый имеет в чем упрекнуть другого, но и сам не без греха.

В пьесах Ануя персонажи того же социального круга разделяются на мещанский фон и лирических героев. Соответственно фон, среда, состоящая из фигляров и паразитов, показаны у Ануя сатирически, а к лирическим героям он полон сочувствия. У Пиранделло маленький человек еще окончательно не определился — каждый сам себе и лирический герой, и противостоящая ему мещанская среда. Каждый в другом видит обидчика, но и сам обижает другого. В пьесах Пиранделло, необычайно чуткого к своему историческому времени, размежевание между маленькими людьми еще не произошло — ведь еще только 20‑е годы идут.

Развитие идеи нравственного релятивизма у Пиранделло на этом не кончается. В его пьесах запечатлен далеко зашедший этап отчуждения личности, когда нравственные принципы даже одного и того же человека {216} предстают перед нами в разном свете, поскольку его жизненная позиция неустойчива и неоднозначна. В зависимости от того, выступает он как общественный, «отчужденный» человек или же от своего собственного имени, в маске или без маски, он говорит то одно, то другое — при этом, как мы уже имели возможность убедиться, он никого не пытается запутать — сам себя запутывает.

Вот почему персонажам Пиранделло нужно так много времени, чтобы высказаться. Почти по любому поводу они берут слово несколько раз. Мало того, что об одном и том же событии один рассказывает совсем иначе, чем другой, каждый еще и сам оценивает случившееся различно — от своего собственного имени и от имени персонажа, которого играет в обществе. И, более того, приходится говорить об одном и том же неоднократно, потому что в жизни у каждого несколько масок: коммерсанта, почтенного отца семейства, здравомыслящего философа. Когда там доберешься до сущности человека, да и сохранилась ли она еще…

Персонаж сбрасывает с себя одну маску, наиболее официальную, потом другую, припасенную для интимных потребностей, наконец, он остается обнаженным, чтобы тут же снова облачиться. Так строится действие в пьесах Пиранделло. «Обнаженные одеваются» — так называется одна из его самых глубоких пьес, написанная уже при фашизме. Для Пиранделло важно не столько то, что под маской можно еще обнаружить человека, вернее — воспоминание о человеке, сколько то печальное обстоятельство, что, даже и бунтуя (время от времени) против своей маски, человек все же действует с ней заодно.

У Брехта эта главная мысль всей драматургии Пиранделло выражена в одной сценической метафоре с присущей ему энергией и наглядностью. В спектакле «Жизнь Галилея» подробно разработана знаменитая сцена облачения папы. Снова «обнаженные одеваются». Пока папа в исподнем, он истинный, естественный, словом, неотчужденный человек. По мере того как на него надевают должностное платье, он с самим собою расстается, по-другому начинает мыслить и говорить — не от своего имени, а от имени своего платья, своей должности, своей социальной маски.

{217} В предшествующей ему психологической драме — от Ибсена до Чехова — показано было, как заурядная обыденность ограничивает личность, — в драматургии Пиранделло зафиксирован новый этап исторического развития (связанный с зарождением фашизма), когда человек на наших глазах расстается со своею индивидуальностью, не вынеся бремени собственной личности. Пиранделло нащупал болевую точку 20‑х годов.

Позднее, во французской интеллектуальной драме, стремление человека к спасительному инобытию, к стандартным формам сознания будет определено как страх перед ответственностью, страх перед свободой. Пиранделло, свидетельствовавший о стране, где фашизм впервые победил, показал, в каких тайниках души зарождается этот страх, как быстро он распространяется.

В пьесе «Каждый по-своему», написанной в 1924 г., когда фашизм в Италии уже успел показать себя, Диего Чинчи, своего рода лирическое «лицо от автора», говорит: «Одиночество тебя пугает. И тогда что же ты делаешь? Ты воображаешь, что у тебя много голов — все, как твоя, — и все эти головы в определенный момент, дернутые за ниточку, говорят тебе да или нет, по своему желанию. И это утешает тебя и дает тебе уверенность».

В пьесах Пиранделло показана первоначальная кристаллизация тех форм массового сознания, которые превращают личность в человека без качеств, в автомат, послушно отвечающий: да или нет. И вся атмосфера его пьес — с этим взвинченным, неустойчивым состоянием обывателя, лишенного конструктивных идей, робкого, но и способного на крайность, на эксцесс, готового в равной мере к тому, чтобы грешить, и к тому, чтобы каяться, с этим стремлением к репрезентативной театральщине, к официозному инобытию, к чужим жестам и интонациям — это предфашистская атмосфера.

А вместе с тем — волнующая атмосфера общественного бытия, в котором ничто еще не устоялось и не приняло законченных форм. В этом смысле пьесы Пиранделло напоминают о «Трехгрошовой опере» Брехта — Вейля, написанной тоже накануне фашизма, и о довоенных пьесах Ануя.

Пиранделло вплотную подводит нас к 30‑м годам, к антифашистской драме.

# **{****218}** 5 Случай «Трехгрошовой оперы» *У истоков эпического театра*

История современного театра знает немного триумфов, подобных тому, что выпал на долю «Трехгрошовой оперы». Участники легендарной премьеры рассказывают, как холоден и безразличен был зрительный зал в начале представления, как быстро сгустилась в театре атмосфера провала и какая буря оваций разразилась вдруг во второй сцене, после исполнения солдатской песни — с этого момента судьба спектакля была решена. Сотрудники Брехта, критики и театралы 20‑х годов донесли до нас свидетельства сенсационного успеха. Берлин заболел «Трехгрошовой оперой». Прохожие на улицах насвистывали мелодии Вейля, в баре «Трехгрошовая опера» не исполняли ничего, кроме музыки из нового спектакля; берлинские снобы, проморгавшие премьеру, повсюду твердили, что были уверены в бешеном успехе постановки, а радикально настроенные журналисты искали в веселом и циничном зрелище пророческих знамений. {219} Молодые артисты театра на Шиффбауэрдамм стали знаменитыми: нищие на улицах приветствовали их, а солидные антрепренеры переманивали в свои театры, предлагая выгодные контракты. У авторов спектакля появились последователи, и вскоре возникло модное понятие Брехт — Вейльстиля. Только что поставленная в Берлине «Трехгрошовая опера» пошла в Лейпциге, Мюнхене, Кельне (где ее редактировал и приводил в божеский вид тамошний обербургомистр, католик Канрад Аденауэр), а потом — в Москве, в Париже, в Варшаве. Вслед за Эрихом Энгелем ее поставили Александр Таиров, Гастон Бати, Леон Шиллер, Эмиль Франтишек Буриан. Когда в 1931 г. Георг Вильгельм Пабст, самый известный и самый левый из немецких кинорежиссеров того времени, приступил к экранизации «Трехгрошовой оперы», ему пришлось туго: берлинский спектакль прошел уже более четырехсот раз и стал классикой левого искусства. Едва Пабст отснял свой фильм, как в тех же павильонах был сделан французский вариант, шедший с большим успехом во многих странах[[97]](#footnote-98).

История создания спектакля, рассказанная Лоттой Ленья, женой Курта Вейля, знаменитой исполнительницей роли Дженни, передает деловой и романтический дух Берлина конца 20‑х годов.

Брехт и Вейгель жили в мансарде, обставленной скупо и удобно, во вкусе тогдашней функциональной архитектуры. Сюда, взобравшись на седьмой этаж по крутой замызганной лестнице, приходили к Брехту ученики и ученицы, здесь велись непримиримые утонченные споры и оттачивалась язвительная брехтовская диалектика. Гости сидели на чем попало, а хозяин расхаживал по комнате, дымя сигарой, бросая окружающим неожиданные вопросы, требуя быстрых, находчивых ответов. Сюда, в этот шумный штаб левой интеллектуальной элиты, спешил молчаливый Курт Вейль, чтобы, уединившись с Брехтом, обсудить то или иное место будущего спектакля. Иногда Брехт брал в руки гитару и своим резким, настойчивым голосом декламировал нараспев одну-две страницы поэтического текста. Вейль безмолвно {220} слушал, комментируя музыкальные импровизации друга коротким сочувственным смешком. Ни коллеги, ни критики, ни владелец театра — никто, кроме Брехта, не верил в Вейля: полагали — он слишком серьезный и слишком авангардный композитор, чтобы написать подходящую музыку к опереточному спектаклю. (В «Потонувшем колоколе», в «Михаэле Крамере» Гауптман написал об извечной драме немецкого художника, обреченного выбирать между горой и долиной, между надменным затворничеством в своем ателье, на морозных вершинах духа и подвальным чадом мещанства. У Томаса Манна, особенно там, где говорится о предфашистских годах — времени, когда создавалась «Трехгрошовая опера», эта тема раскрыта подробно и патетически. Традиционное противопоставление высокого искусства низкой практике массовой жизни, вульгарному языку улицы у Брехта и Вейля презрительно отброшено. В своем высоком, на седьмой этаж вознесенном ателье, в берлинской мансарде, «на горе», как сказали бы Гауптман и Томас Манн, Брехт и его единомышленники размышляли о том, что делается на улице, в самом низком низу, в сточных канавах и выгребных ямах капиталистического города. Здесь слушали мелодию улицы, здесь аранжировали новую речь и новые интонации, рожденные в джунглях асфальтовой цивилизации.)

Работа, начатая в Берлине, была кончена на Ривьере, где Брехт и Вейль трудились день и ночь. Лотта Ленья вспоминает, как Брехт, горячий поклонник спорта и спортивных состязаний, в закатанных брюках, в кепке, с сигарой в зубах, задумчиво бродил вдоль берега по мелкой теплой воде — это называлось морским купанием. (Еще недавно, в начале века, люди искусства бежали на лоно природы, чтобы избавиться от пошлой суетной городской цивилизации и вдали от столиц отыскать девственные и гармоничные мотивы. После первой мировой войны на Ривьеру и в Альпы стали ездить для того, чтобы, вырвавшись из плена большого города, взглянуть на него независимым взором — остраненно, как сказал бы Бертольт Брехт. Отправлялись на природу, на курорт, на пляж, чтобы писать о городе — о финансовых аферах, автомобильных гонках, боксерских состязаниях, о дельцах, о гангстерах, о филантропах, о банках, о барах, о богеме).

{221} Репетиции «Трехгрошовой оперы» были цепью разочарований и неудач. Два ведущих исполнителя неожиданно вернули свои роли, а Роза Валетти, звезда кабаре, назначенная на роль госпожи Пичем, отказалась исполнять слишком откровенную балладу о сексе и накануне премьеры подписала контракт с другим театром, уверенная, что спектакль сойдет со сцены через одну-две недели. В берлинских художественных кругах были уверены, что владелец театра, доверившийся Брехту и Вейлю, вылетит в трубу, и предрекали спектаклю грандиозный провал. Ко всему прочему Гарольд Паульсен, популярный опереточный премьер, потребовал, чтобы его первый выход был особым образом предварен, а его герой — заранее представлен зрителям. Брехт угрюмо, не говоря ни слова, выслушал претензии любимца публики, но уже на следующий день принес балладу о Мэкки-Ноже и передал ее Вейлю, чтобы тот срочно сочинил музыку на новый текст. «Мы не предполагали тогда, — говорит Лотта Ленья, — что этот зонг станет всемирным шлягером»[[98]](#footnote-99).

«Трехгрошовая опера» навсегда слилась с историческим пейзажем Берлина конца 20‑х годов[[99]](#footnote-100). Зрителям, выходящим из театра на вечерние берлинские улицы, где сверкали огни еще таких непривычных неоновых реклам, где сновала разряженная, быстрая, подозрительно респектабельная и экстравагантная толпа, мерещилось — рядом с ними идут герои только что виденного спектакля.

«Мы шли по Фридрихштрассе, залитой огнями реклам. В лиловом мертвенном неоновом освещении лица прохожих казались неестественно белыми, жуткими масками. Спектакли в театрах кончились, зрители разошлись по домам, и новый людской поток устремился к ночным кафе, барам, дансингам. Казалось, эти господа в котелках, накрашенные женщины сошли с рисунков Георга Гросса»[[100]](#footnote-101).

Денежная публика спешила в увеселительные заведения, чтобы там продолжить жизнь героев «Трехгрошовой {222} оперы», а молодые артисты модного театра появлялись поздно вечером в артистических ресторанчиках, чтобы насладиться плодами популярности и спеть друзьям новый шлягер Брехта — Вейля.

Пройдет много лет, и старые берлинцы-изгнанники, замученные эмигрантской ностальгией, будут стучаться в уборную к Лотте Ленья — теперь она играет Дженни на Бродвее, — чтобы сказать ей, что они не забыли давней премьеры. Они вместе станут вздыхать о знаменитом спектакле, о канувших годах: «Да, вот это была премьера! Вот это были времена!»[[101]](#footnote-102).

Разлученные со своим театром и своей страной, участники берлинской постановки долгие годы будут рассказывать о ней, как о волшебном видении своей театральной молодости, как о чуде, которому не суждено было повториться. Что-то щемящее чувствуется в воспоминаниях об этом спектакле — легенде навсегда ушедшей эпохи, триумфальном начале нового, насильственно оборванного театрального движения; что-то необычное, далеко выходящее за рамки театрального события, есть и в истории создания «Трехгрошовой оперы», и в ее всемирном успехе, и в последующей ее судьбе — в громком судебном процессе, который Брехт затеял против кинокомпании, поставившей фильм по его пьесе, в обидных обвинениях в плагиате, которые раздались по его собственному адресу, и в том, как он, словно привороженный, все не мог расстаться с трехгрошовым сюжетом, провидя в нем какие-то важные, еще не угаданные возможности, и в комментариях к собственной пьесе, где Брехт, как Гоголь в комментариях к «Ревизору», столько же объясняет актерам суть дела, сколько и сбивает их с толку. Словно он чего-то стыдился в своем прославленном произведении и что-то задним числом хотел устранить и поправить.

Необычным был и характер успеха «Трехгрошовой оперы». Публика на спектакле восторгалась и хмурилась, чувствовала себя ублаженной и растерянной. Луначарский, видевший спектакль вскоре после премьеры, не без удивления писал: «Публика сидит, поеживаясь, ошеломленная, но аплодирует». В то же время советский критик, достаточно искушенный в приемах {223} левого искусства, заметил, что театр обращается со своей публикой «запанибрата»: актеры бесцеремонно ломают четвертую стену и адресуются непосредственно зрительному залу. Прямое эстрадное обращение в публику, широко усвоенное агитационным театром 20‑х годов, на этот раз вызывало неожиданный эффект. Чем настойчивее обращались исполнители к своему зрителю, «отбросив всякое актерство»[[102]](#footnote-103), тем явственнее возникало между ними взаимное отчуждение. Да и в откликах критики, самых дружеских и одобрительных, порою чувствуется какая-то заторможенность; суждения рецензентов, как и реакция публики, — это восторг, сопровождаемый недоумением, это улыбка восхищения, готовая смениться напряженной гримасой[[103]](#footnote-104).

Разъединением актеров и публики — при самом тесном, специально организованном контакте между ними — только начиналась странная цепь несмыканий и несоответствий, характерная для этого спектакля.

Противоестественным выглядело сочетание изящной и аскетической декорации Каспара Неера, единственным украшением которой был узкий занавес из куска чистой белой бязи, уличных мелодий Вейля, бесстыдного текста Брехта, уголовных персонажей, по-хозяйски расхаживающих на подмостках, и, с другой стороны, буржуазного здания театра с его, как говорит Лотта Ленья, «восхитительной безвкусицей», с его ангелочками, тритонами и нимфами — всё в золоте, в белом и красном.

Подчеркнутое несоответствие новаторского постановочного стиля «Трехгрошовой оперы» старомодному убранству зрительного зала стало хрестоматийным примером разъединения художественных элементов — принцип, свойственный эпическому театру; так же как классическим примером противоположного принципа гармонического единства театрального зрелища и театрального интерьера стали чеховские спектакли Художественного театра, игравшиеся в изысканно скромном и уютном помещении, или, скажем, «Маскарад» Мейерхольда, где декорации Головина продолжили и замкнули ампирное полукружие зрительного зала Александринки.

{224} Столь же вызывающим было парадоксальное разнообразие, казалось бы, вовсе не согласуемых между собою смысловых и стилистических элементов спектакля, колеблющихся между цинизмом и лирикой, грубостью и элегантностью, уродством и красотой, включающих в себя церковный орган и уличную шарманку, медлительную торжественность хорала и ритмы фокстрота, современные политические мотивы, сюжет XVIII в., костюмы викторианской Англии, баллады Франсуа Вийона…[[104]](#footnote-105) Разрозненность особняком поставленных элементов театрального зрелища никак не скрывалась и не сглаживалась, а между тем «Трехгрошовая опера» поразила современников своей цельностью, неким новым законом внутреннего единства, странным образом возникающего из этого нарочитого и варварского разъединения элементов.

В эпическом произведении Брехта и Вейля многое сошлось, сохранив при этом свою самостоятельность, выстраиваясь отдельно одно от другого. Помимо прочего, здесь были сопоставлены уходящие 20‑е и приближающиеся 30‑е годы. «Трехгрошовая опера» — это энциклопедия немецких 20‑х годов и пророчество о 30‑х, это 20‑е годы, чреватые 30‑ми. Два десятилетия современной истории, одно — подробно увиденное и обследованное, другое — чудом угаданное, показаны нам контрастно, но и в неизбежном тяготении друг к другу, одно от другого разнится, одно в другое переливается. 20‑е годы даны развернуто, во всех своих живописных реалиях, а 30‑е — только обозначены, едва прорезываются.

По большей части мы легко отличаем в искусстве 20‑е годы от 30‑х — позднего Пиранделло от раннего Ануя, «Фиесту» от «Пятой колонны», «Золотую лихорадку» от «Огней большого города», «Трех музыкантов» от «Минотавромахии», наконец, пьесу «Что тот солдат, что этот» от «Галилея» и «Мамаши Кураж». В этом смысле «Трехгрошовая опера» производит обманчивое впечатление. Кажется, она безраздельно принадлежит 20‑м годам, на самом деле в ней слышны и приближающиеся 30‑е. Циничные и гедонистические настроения {225} 20‑х годов соседствуют здесь с грозными общественными веяниями, скорее свойственными более позднему времени. Наиболее чуткие, широко мыслящие критики восприняли этот легкомысленный музыкальный спектакль как пророчество, таящее в себе нечто апокалиптическое, предрекающее близкий конец существующему положению вещей. И много позже, уже после того как в Германии пришел к власти нацизм, о «Трехгрошовой опере» (казалось бы, она стала символом утраченной, ставшей вдруг такой далекой эпохи) вспоминали, как о прорицании, в котором немцам было указано многое из того, что с ними потом случилось. «Трехгрошовая опера» — это и последний рубеж 20‑х годов, за который они еще не перешагнули, и звено, прочно соединяющее 20‑е годы с 30‑ми. Вот почему, между прочим, Брехт все переделывал и переделывал свое любимое произведение: он приглушал легкомысленные мотивы, которые, как он полагал, не звучали в новое, трагическое десятилетие, и усиливал другие, теснее связанные с этим временем, в социологическом смысле более жесткие и однозначные. Раз от разу он все больше разрушал то острое и естественное двуединство, ту напряженную и загадочную противоречивость, которые, собственно, и составляют пленительную сущность «Трехгрошовой оперы»[[105]](#footnote-106). В киносценарии «Шишка», в «Трехгрошовом романе» эстетика гениального создания Брехта и Вейля безжалостно растаптывается. К стилю этого произведения, заново осмысленному и преображенному, Брехт вернется позже, во второй половине 30‑х годов, еще раз обдумав опыт до-фашистского немецкого театра — дерзания своей бурной блестящей театральной молодости.

## \* \* \*

Известно: буржуазный законопослушный мир в «Трехгрошовой опере» приравнен к уголовному, через него объяснен и опознан. Тонкость разоблачительной операции, произведенной Бертольтом Брехтом, состояла в том, что он не деловой верх изобразил в виде уголовного дна (как это делали художники XIX в.: Бальзак, Домье, Дюма-отец, как это сделано в «Опере нищих» Джона {226} Гея или «Домах вдовца» Бернарда Шоу), а уголовное дно — в очертаниях респектабельного верха. Не порядочное общество приравнено к шайке грабителей, а шайка грабителей — к порядочному обществу. Не буржуазный мир страдает пороками уголовного, а уголовный отличается доблестями буржуазного, так же блюдет форму, так же расчетлив и беспощаден. Разве то важно, что в заведении Пичема наживаются на калеках, на сострадании к увечным? Важно, что дело у Пичема поставлено на фабричный лад. Разве имеет значение, что, нежно простившись с женой, Мэкки спешит в публичный дом? Имеет значение, что он посещает публичный дом регулярно, как джентльмен — свой клуб.

В «Трехгрошовой опере», как нигде более, вырисовывается различие между гротесками Бертольта Брехта и эксцентрикой Бернарда Шоу, между диалектикой одного и парадоксализмом другого. Шоу в своих разоблачениях завершает традицию ибсенизма. У норвежского драматурга показано, что процветание буржуа обычно построено на преступлении: в основании благополучия лежит тайное неблагополучие, респектабельное настоящее куплено темным прошлым, успех одного достигнут за счет другого, того, кто в свое время был принесен в жертву. У Шоу деловой человек легко может оказаться преступником, но может и не оказаться. Скорее всего, нынешнее привилегированное положение героя достигнуто нечистым и некрасивым способом, но в принципе не исключается, что при существующем порядке вещей в деловой сфере можно вести себя и не преступно — при наличии некоторой трезвости, предприимчивости и внутренней независимости.

В «Домах вдовца» показан Сарториус — циничный жестокий делец — он наживается на эксплуатации трущоб, на беззащитных горемыках; в «Профессии миссис Уоррен» действует почтенная дама — тайная содержательница публичных домов. Крайняя незавидность их занятий служит разоблачением ложной респектабельности, однако же оставляет надежду на то, что человек деловой складки может найти для себя и не столь позорное поприще. На это рассчитывает решительная и энергичная дочь миссис Уоррен: против публичных домов матери она вооружается юношеским максимализмом и конторскими счетами, намереваясь честно трудиться в {227} некоем нотариальном учреждении. Дурной хищнической деловитости противопоставляется хорошая честная деловитость — понятие, столь же рискованное, как, например, «честная бедность». (Брехт осмеял бы в первую очередь нотариальную контору, куда уходит Вивиан, а не публичные дома ее матери.) В «Трехгрошовой опере» публичный дом выглядит мирным пристанищем, зато бандитским гнездом кажется контора Джонатана Пичема «Друг нищего» — благотворительное на первый взгляд заведение.

По Шоу, между буржуазно-приобретательским и уголовным миром существует зазор, свободное поле деятельности, где может подвизаться и проявить себя энергичный и здравомыслящий человек. По Брехту, между деловой и уголовной сферой вообще нет различий — а не то чтобы одна лишь соприкасалась с другой; их очертания совпадают, все деловая сфера это и есть сфера действия уголовных элементов. Мир, изображенный Шоу, может быть постепенно исправлен, если найдется достаточное количество честных, сознательных людей. Мир, изображенный Брехтом, никакому исправлению не подлежит, зато его можно уничтожить.

Брехт начинает там, где Шоу кончает.

Вот почему в «Трехгрошовой опере» он показывает не преступный характер дельцов, а деловитость преступников.

Не следует думать, однако же, повторяя достаточно распространенное и достаточно плоское мнение, будто главный, если не единственный, интерес «Трехгрошовой оперы» составляют общественные верхи — объект пародии. Что говорить, через уголовщину просвечивает у Брехта порядочное общество, но уголовщина, низы, подонки большого города заслуживают внимания и сами по себе — представленные нам воочию. Имеет значение не только то, что пародируется, но и то, что пародирует. Особенность гротескного снижения, произведенного в «Трехгрошовой опере», состоит в том, что нижний, пародирующий слой (городской плебс предфашистской Германии) имеет в ее идейно-художественной структуре вполне самостоятельное значение. Мир низов существует совершенно независимо и неприкосновенно, имея свою собственную цену и собственную цель. Этот жестокий, живописный, отталкивающий, заманчивый {228} мир, в котором Жизнь играет и бьет ключом, полон неожиданных и неучтенных возможностей. Разумеется, он важен и сам по себе — помимо того, что отбрасывает тень наверх.

Мэкки-Мессер — не просто жестокий и предприимчивый делец, будущий банкир или политический лидер, он человек улицы, грабитель и сутенер. У него привычки заправского буржуа и урки, он произносит респектабельные речи и объясняется на воровском жаргоне. Мы готовы поверить в то, что он станет финансовым воротилой — акулой капитала, но не упускаем из виду его блатных замашек. Что он лощеный деловой человек, никак не противоречит тому, что он профессиональный уголовник. (Эта двойственность образа совершенно утрачивается в «Трехгрошовом романе»; Мэкхит превращен здесь в темного прозаического дельца, владельца множества лавок, где торгуют товарами сомнительного происхождения. Зато в романе появляется одноногий отставной солдат Джордж Фьюкумби, полубытовой, полуфольклорный персонаж — носитель народной мудрости и оптимизма. В «Трехгрошовой опере» ловкий грабитель сам изрекает сентенции, делающие честь плебейской проницательности.)

Уголовники в «Трехгрошовой опере» — не подставные лица, не ряженые, не карнавальные маски. Они есть то, что они есть — дно большого города: вместе с тем мы воспринимаем их в качестве пародийного изображения общественных верхов. Разумеется, интересно узнать, каковы нравы в деловом мире, но любопытно осведомиться и по поводу нравов уголовщины — раз у нее такие перспективы на будущее. По видимости в «Трехгрошовой опере» деловой мир показан как образец для уголовного, в действительности уголовный мир служит моделью делового.

В опере Брехта — Вейля слышен и голос респектабельного общества с его циничной жаждой наживы, и голос деклассированных низов — они вольничают, умничают, точат ножи, жаждут хлеба и зрелищ, готовы бунтовать и разбойничать. В Мэкки-Мессере и его друзьях, конечно же, олицетворены самостоятельно действующие общественные силы, полные энергии и злости, — вот они обрели свой голос, затянули свою кабацкую песню и пришли в движение. Они готовы {229} выйти на авансцену истории (как у Брехта выходит на авансцену актер — исполнитель зонга), чтобы сыграть свою роль и сказать свое слово. Сливки и подонки общества относятся друг к другу с подозрением и с интересом, друг с другом соперничают и ссорятся, друг к другу тянутся, друг с друга берут пример. Подразумевается, не только низы учатся у верхов, но и верхи у низов. Обычаи и нормы поведения, выработанные в уголовной шайке, скоро станут образцом, по ним будет строиться государство и право. Мэкки окружен ореолом не только потому, что он деловой бандит, но и потому, что он бандит — апостол новой веры. Показана ситуация, когда общество нуждается в удачливом бандите и готово с наслаждением отдаться ему, как Полли Пичем отдается, сама не зная почему, своему Мэкки.

Между драматическими героями в театре Брехта возникает новый тип человеческих отношений, и расставлены они по-новому.

В классической ренессансной системе драмы действуют индивидуалисты, которые противостоят друг другу, отстаивая свои интересы и свою нравственно-историческую правоту. В натуралистической новой драме герой противостоит окружающим, так называемой среде (Брехт утверждал, что для натурализма характерно изображение «среды как судьбы»)[[106]](#footnote-107). У экспрессионистов показан человек-масса; лирический герой в искусстве экспрессионизма, как бы он ни был одинок, принадлежит себе не больше, чем людям, — он кричит о собственных страданиях и муках всего человечества. Отдельного человека экспрессионисты восприняли обобщенно, как Капиталиста, Рабочего, Женщину, наконец, просто как Человека, а массу, подверженную общим несправедливостям, охваченную единым порывом, — как отдельного человека. В советских пьесах, предшествующих «Трехгрошовой опере» или написанных с нею одновременно, в кинофильме «Броненосец “Потемкин”», оказавшем на Брехта неизгладимое влияние, действующие лица ведут себя как представители революционного коллектива, сплоченного общей целью и общими усилиями. У Брехта — сначала в пьесе «Что тот солдат, что этот», а потом в «Трехгрошовой опере» — исследуется {230} новый общественный организм (новая структура, как сказали бы сейчас) и новая общественная проблема: «ложный, дурной коллектив (“банда”) и его притягательная сила»[[107]](#footnote-108).

Проблема «ложного, дурного коллектива» для театра Брехта имеет первостепенное значение.

Человеческие отношения, возникающие между членами дурного коллектива, это не традиционные отношения враждующих индивидуалистов и не сложные, основанные на притяжении и отталкивании, отношения человека со средой, характерные для натуралистической драмы, и не отношения человека с массой, показанные экспрессионистскими авторами, и уж тем более не отношения общего энтузиазма и солидарности, которые возникают в хорошем, истинном коллективе, — «Шторме» Билль-Белоцерковского или «Темпе» Погодина. Дурной коллектив строится по образцу уголовной банды.

Разумеется, банда — это коллектив, в том смысле, что каждый ее член опирается на другого, но это дурной коллектив, потому что люди в банде объединены общими преступлениями и общей корыстью — круговой порукой. Действия банды, направленные на человека, который находится вне ее рядов, состоят в том, что его убирают с дороги или втягивают в мокрое дело. Тот, кто втянут (а проблема банды — это проблема ее притягательной силы), лишается возможности отвечать за свои поступки — делается неправоспособным. Примкнувший неизбежно становится таким же, как и любой другой член дурного коллектива, какие бы иллюзии он ни питал по поводу своего благородства и своей самобытности (своей изворотливости), как бы высоко ни ставил свои интеллектуальные качества и свой тактический гений.

«То, что было в тебе горой, // Сравняли. // А твои долины // Засыпали. // По тебе проложен // Удобный путь».

Банда выступает как единое целое только в отношениях с внешним миром, в ее собственных рядах господствует атмосфера деспотизма и предательства: один в другом нуждается, один другого подозревает и запугивает. Пока все идет хорошо и сходит с рук, каждый извлекает пользу из дурного коллектива, общая удача — общая добыча — подымает дух и туманит глаза. При {231} неудаче дурной коллектив легко отделывается от потерпевших, от тех, кто попался. Мэкки — герой своей шайки, но стоит ему споткнуться — и родная жена отворачивается от него. Она готова, рыдая, провожать мужа на виселицу, но не хочет вынимать из дела деньги, чтобы спасти его. Банда освобождается от своих покалеченных членов, как ящерица от хвоста, оставляя их во вражеских руках.

Как ни ужасны отношения в дурном коллективе, никто не хочет оказаться вне его рядов — за бортом. Парадоксальность ситуации, изображенной в нескольких пьесах Брехта, состоит в том, что человек в дурном коллективе перестает быть личностью, лишается возможности самостоятельно принимать решения и действовать — но лишь в его рядах он чувствует себя человеком. Без банды он — ничтожная былинка, колеблемая каждым порывом ветра, утлая ладья, которую топит самая мелкая волна, чужак, изгой, отщепенец — потерянное и презренное существо, не заслуживающее уважения ни в чужих, ни в собственных глазах. «Трехгрошовая опера» начинается с того, что в заведение Пичема приходит некий молодой человек, чтобы встать на учет и выправить патент на нищенство. Самостоятельный промысел на городских тротуарах больше невозможен, людям свободных профессий, анархистам из анархистов, приходится идти в наем и подчиняться дисциплине.

Люди в «Трехгрошовой опере» сбиваются в стаю, как птицы перед дальним полетом.

Опера начинается с насмешливых и чувствительных песенок, которые исполняют один, двое или трое, с баллады об одиноком человеке — одиноком волке, промышляющем в джунглях большого города; ближе к концу звучат мощные хоры, воинственные грозные марши, возвещающие о крепнущей дисциплине, о предстоящих сражениях.

Дурной коллектив в «Трехгрошовой опере» очерчен трезво и саркастически, но не без приязни. Показаны его живописные и обаятельные черты, его, как говорит Брехт, притягательная сила: романтика его цинизма, энергия его объединенных порывов, дерзновенность его победоносных наступательных действий. Как и всё в «Трехгрошовой опере», ложный, дурной коллектив раскрывается перед нами в своей двойственной, вызывающе {232} двусмысленной, скользящей — ускользающей — сущности: в обманчивом непристойном виде он воплощает в себе идеально-утопическую (и в то же время достаточно интимную) потребность людей, затерянных в джунглях капиталистического города, в единстве и сплочении.

Открытия, сделанные в конце 20‑х годов на экзотическом материале в ироническом бурлескном жанре, впоследствии приобретают у Брехта универсальное значение. В «Мамаше Кураж» весь мир уподоблен дурному коллективу: вместо налетов и грабежей здесь промышляют войнами. Не одно государство сражается с другим — банда с бандой. Захватническая война с ее геройством и ее жертвами показана как легализованная уголовщина. Расчетливая маркитантка хочет и принадлежать шайке и не принадлежать, и наживаться на войне и не воевать. Разумеется, она ошибается в своих расчетах. Ошибается и Галилей, предполагая, что можно сблизиться с двором, не подчиняясь католической реакции. Галилей, как и Кураж, дал втянуть себя в дурной коллектив и попал к нему в лапы. В «Карьере Артуро Уи» понятие банды быстро — по ходу действия — теряет характер иносказания: гангстер, в самом деле, становится во главе государства и уголовничает в мировом масштабе.

В некоторых пьесах Брехта действует только банда и те, кто становится ее жертвами, в других — «Мамаше Кураж», «Кавказском меловом круге», «Галилее», «Добром человеке» появляются герои, находящиеся вне сферы действий дурного коллектива. Они сопротивляются его законам, не дают себя втянуть: немая Катрин, Шен Те, служанка Груше. Но все это произойдет позднее, когда уйдут в прошлое двадцатые годы.

Человеческие отношения, характерные для дурного коллектива, в мировой литературе отчасти уже были запечатлены — мы имеем в виду исторические хроники Шекспира и мастеров его круга.

В молодости, еще до «Трехгрошовой оперы», Брехт поставил свою переделку «Эдуарда II» Марло (сделанную совместно с Фейхтвангером) и мечтал поставить «Макбета»: по сюжетным мотивам и кровавому колориту эта великая трагедия ближе других к историческим хроникам Шекспира. В спектакле «Эдуард II» Брехт {233} создал атмосферу дна, действие «Макбета» хотел перенести в захолустную мещанскую среду[[108]](#footnote-109). Последний режиссерский замысел Брехта «Кориолан» — спектакль, в котором снова развивается тема сопоставления верхов и низов: деклассированного, на все готового плебса и разложившихся, не признающих никаких нравственных обязательств правителей. В шекспировских хрониках, где показана борьба соперничающих за трон феодальных партий, Брехт нашел аналогию современному дурному коллективу: тот же обычай круговой поруки и предательства, то же соединение анархической вольницы и кровавого деспотизма, то же кулачное право, тот же культ победителя и тот же принцип сплочения людей — во имя корысти, — чтобы сообща пробиться наверх и урвать свой кусок. (В статье о Франсуа Вийоне Мандельштам говорит о круговой поруке как этике готического средневековья.)

Если, с этой точки зрения, по Брехту, взглянуть, например, на Гамлета, то окажется, что конфликт трагедии состоит в том, что Клавдий и его двор хотят втянуть принца в свой дурной коллектив — свою банду, связать его круговой порукой общих преступлений, умолчаний и выгод, он же предпочитает остаться в стороне, не внемлет их настояниям и посулам, чтобы сохранить себя и способность судить об окружающих неподкупно.

Прошло много лет, и молодые английские режиссеры, одержимые тем же разоблачительным пафосом трезвости, в цикле постановок 60‑х годов показали шекспировские хроники с точки зрения эпического театра — жестоко, надрывно и холодно, воспользовавшись уроками современной истории и художественным опытом Бертольта Брехта. А тогда, на исходе 20‑х годов, в канун роковых исторических событий, в своих исследованиях о дурном коллективе и его бандитской этике Брехт предрекал своей стране наступление нового, совсем не готического средневековья.

{234} Людям, посетившим Европу 20‑х годов после долгого перерыва, казалось — они попали совсем в другой мир, где мало что напоминало о довоенном времени. Новыми были не только потоки автомобилей и световых реклам, обтянутые мужские пиджаки и короткие женские прически, авиационные перелеты и боксерские состязания, конвейер, радио, джаз-банд, такси-герлс, но и бесцеремонное отношение к общепринятым нравственным ценностям. По сравнению с трезвыми и нигилистическими 20‑ми годами недавнее прошлое западного мира воспринимается как допотопная старина, эпоха наивного мифологического сознания. Смысл происшедших перемен состоял в том, что после первой мировой войны страшно упала цена человеческой жизни. Казалось, пришел конец старому европейскому гуманизму, привычным понятиям о добре и зле. Экспрессионисты были последними, кто пытался судить о новой эпохе традиционно — с точки зрения человека. И что же? Они ужаснулись, издали вопль отчаяния, с отвращением запечатлели уродливые гримасы открывшейся им исторической действительности — и были ею отторгнуты, отогнаны прочь. «Новая деловитость», пришедшая через несколько лет на смену экспрессионизму с его болезненно обостренным нравственным чувством, означала не совсем то, что под нею порою подразумевают. Шла речь об американизме и деловой энергии, о технике и спорте, рационально направленном практицизме и презрении к романтическим сантиментам, к «психоложеству»: имелось в виду деловитое рациональное отношение к личности, внедрялась логика целесообразностей и больших чисел применительно к «отдельно взятому» человеку, к вопросу об его жизни и смерти[[109]](#footnote-110). Спорили о функциональной архитектуре и функциональной мебели, не замечая, что функциональная, подсобная роль — кирпича в стене — отведена самому человеку. О 20‑х годах у Томаса Манна говорится: «Живо чувствовались здесь и объективно определились: невероятная обесцененность индивидуума как такового в результате {235} войны, невнимательность, с которой жизнь проходит теперь мимо отдельной личности и которая претворилась в людских душах во всеобщее равнодушие к ее страданиям и гибели. Эта невнимательность, это безразличие к судьбе одиночки могли показаться порождением только что закончившегося четырехлетнего кровавого пиршества; но никто не заблуждался: как во многих других аспектах, война и здесь лишь завершила, прояснила и нагляднейше преподала то, что давно уже намечалось и ложилось в основу нового жизнеощущения»[[110]](#footnote-111).

Новая деловитость (новая вещественность), ориентированная на чрезвычайно пониженную стоимость человеческой жизни, показана в «Трехгрошовой опере» в своем оголенно прагматическом значении. Дважды измеряется цена жизни Мэкки-Мессера. Сначала ее устанавливает подружка Мэкки (за небольшую, но твердо обусловленную сумму она выдает его полиции), а потом — его жена Полли: цена, которую запрашивает полицейский, чтобы выпустить Мэкки на свободу, кажется ей чрезмерной; остается непроясненным, какая же, собственно, сумма показалась бы этой рационально мыслящей даме достаточно умеренной. (Эпизод мелочной торговли из-за выкупа становится трагической кульминацией в «Мамаше Кураж».)

Проблема деловитого, расчетливого, так сказать конструктивистского решения судьбы человека, связанная с попыткой установить цену отдельной человеческой жизни, занимает Брехта на протяжении всего творчества, получая в разные периоды, например, в «учебных» пьесах и «Кавказском меловом круге», противоположные толкования.

Насмешливая трезвость «Трехгрошовой оперы» наиболее явственно проявляется в презрении к духовным абстракциям, в демонстративно конкретном и материальном восприятии мира. На наших глазах новая деловитость оборачивается новой вещественностью (в «Махагони» новая вещественность становится религией капиталистического города и приобретает карнавальный — преувеличенно физиологический характер. Мужчины в этом утопическом и лакомом городе только и делают, {236} что предаются материальным наслаждениям: они не едят, а обжираются, не любят, а занимаются любовью, не пьют, а напиваются, не ведут идеологические дискуссии, а боксируют). Немецкое слово «Sachlichkeit», имеющее несколько значений, в русском переводе неизбежно расщепилось; соответственно переводят: то «деловитость», то «вещественность». Разночтения в данном случае больше проясняют, чем путают, давая возможность рассмотреть по отдельности две стороны и два оттенка немецкого понятия.

Одним из вдохновителей цинических и вещных настроений «Трехгрошовой оперы» был Франсуа Вийон, которым молодой Брехт был не на шутку увлечен. Речь идет и о том, что стихи Вийона вмонтированы в текст «Трехгрошовой оперы», и о самых общих мотивах этого музыкально-драматического произведения.

В статье о Вийоне, относящейся еще к 1913 г., Осип Мандельштам раскрывает внутренне неизбежную связь безнравственности и динамизма гениального парижского школяра с постоянной приверженностью сугубо конкретным понятиям и предметам. Говорится, что Вийон был «весьма безнравственный», аморальный человек, однако его симпатии «к подонкам общества», ко всему подозрительному и преступному — отнюдь не демонизм. («Темная компания, с которой он так быстро и интимно сошелся, пленила его женственную природу большим темпераментом, могучим ритмом жизни, которого он не мог найти в других слоях общества».) Рассматривая Вийона как средневекового готического человека, Мандельштам указывает на его «любовь к ритму и движению». «Неравнодушный к динамике», Вийон «возвел ее на степень аморализма» — предренессансная «новая деловитость».

Вместе с тем Мандельштам подчеркивает, отчасти уподобляя Вийона русским акмеистам и современным французским поэтам, что парижский школяр был влюблен в вещи и испытывал к ним чувство собственника. «Луна и прочие нейтральные “предметы” бесповоротно исключены из его поэтического обихода. Зато он сразу оживляется, когда речь заходит о жаренных под соусом утках или о вечном блаженстве, присвоить себе которое он никогда не теряет окончательной надежды…»: «бедный парижский школьник, способный на многое ради {237} хорошего ужина» — своего рода «новая вещественность»[[111]](#footnote-112). Не забудем, повышенный интерес беспутного парижского поэта к кухонным соблазнам — от вечного голода и нищеты; так же и немцы середины 20‑х годов набросились на блага жизни и остро почувствовали их вкус после нескольких лет бедности и недоедания.

Связь между «новой деловитостью», с ее динамизмом и трезвостью, и «новой вещественностью», с ее преувеличенно предметным, материальным восприятием мира, устанавливается, таким образом, через идею присвоения и обладания, через «чувство собственника», через отношение к миру как вожделенной собственности, которую можно приобретать, реконструировать, совершенствовать и потреблять.

Илья Эренбург пишет об Эль Лисицком — художнике-конструктивисте, одном из основателей журнала «Вещь», что тот «бредил трезвостью»[[112]](#footnote-113). И в «Трехгрошовой опере», строго говоря, существует не столько трезвость мировосприятия, сколько мечта о трезвости, порою напоминающая романтический бред. Неоделовитость и неовещественность приобретают у Брехта — Вейля оттенок неоромантизма.

Привычные нравственные мотивы человеческого поведения в «Трехгрошовой опере», как в поэзии Вийона, теряют сколько-нибудь существенное значение. И не то чтобы одни моральные проблемы сменились другими — все вообще моральные проблемы отменяются, откладываются на неопределенное время. Продолжительность этого времени отмерена скандально известной строкой из второго трехгрошового финала: «Сначала жратва, а мораль потом». Показано ожесточенное и отрезвленное общество, где никто уже и не призывает против нравственности, поскольку она решительно изжила себя и стала пустой формой. Может показаться, «Трехгрошовая опера» — это отрицание не одного экспрессионизма, но и всей предшествующей буржуазной гуманистической традиции: в глазах поколения, выбравшегося из окопов первой мировой войны, она стала пошлым оскорбительным фарисейством.

{238} Проблема насилия, того, что дозволено и не дозволено, порога, который человек может или не может переступить, столь важная для моралистов прошлого века, в «Трехгрошовой опере» даже не обсуждается, она отменена действующими лицами так же легко, как были отменены в эти годы чопорные мужские сюртуки и длинные женские платья. Нет для театральных персонажей Брехта — Вейля и проблемы униженных и оскорбленных, заново пережитой героями экспрессионистских произведений, и, с другой стороны, проблемы сверхчеловека, индивидуалиста, которому все позволено, нет тех, кто страдает, и тех, кто доставляет страдания: впервые показан мир, где все Наполеоны, где всем все позволено. (В «Махагони» люди основывают город, девиз которого: «Здесь позволено все себе позволять».) Мекки-Мессер — романтический герой своего общества совсем не потому, что разрешает себе то, на что другие не могут отважиться, как когда-то старина Вотрен или Раскольников, а потому, что он обделывает свои дела удачливее других. Он превосходит остальных, как победитель на ринге своего менее способного или хуже тренированного противника. Среди персонажей «Трехгрошовой оперы» нет жертв и насильников, люди, борющиеся друг с другом, — одного поля ягоды. Исход схватки решается в зависимости от того, кто сильнее, увертливее, подвижнее, кто лучше чувствует дистанцию и у кого реакция быстрее. Как и в других произведениях Брехта этой поры, жизнь показана нам, как боксерское состязание. (В спектакле «Малый Махагони» в постановке Берлинского ансамбля эта метафора зрительно воплощена: сцена в большинстве эпизодов представляет собой ярко освещенный, огороженный канатами ринг.) Лирика «Трехгрошовой оперы» — это пауза между раундами, когда усталые бойцы расслабляются и переводят дух, от гонга до гонга.

Раньше художники в каждом пропащем пытались найти человека — подобие божие, если не искали в нем зверя. Брехт и Вейль в каждом человеке видят пропащего, и чем больше театральный персонаж романтизирует и хорохорится, тем язвительнее его разоблачают. Однако же нет и зверей — все люди, все человеки. В «Трехгрошовой опере» взору не на ком отдохнуть — и ни от кого глаз не оторвешь. Комическая опера Брехта — {239} Вейля — это система обнажений, это царство веселого цинизма, кажется ничего не щадящего, не оставляющего камня на камне. (Брехт не пожалел и единственной нравственной ценности, созданной его сверстниками, потерянным поколением, — легенды о фронтовом братстве, пронесенном через разочарования войны и послевоенных лет. В «Трехгрошовой опере» действуют два ветерана, два товарища, Мэкки и Браун: один стоит во главе лондонского преступного мира, другой — во главе лондонской полиции. Их дружба основана на том, что Мэкки делится с Брауном наворованным — однако же в трудную минуту шеф полиции, хотя у него и щемит сердце, отправляет товарища на виселицу.)

Ликующий цинизм героев «Трехгрошовой оперы» — не проявление душевной опустошенности или душевного надрыва, как у героев Ремарка или Хемингуэя, нет в нем ни усталости, ни обреченности потерянного поколения. Это цинизм деловых кругов и нищего городского плебса, а не праздношатающейся богемы, цинизм людей, скорее склонных ранить других, нежели ранимых. Притом что иногда они терпят поражение и впадают в меланхолию. Цинизм в «Трехгрошовой опере» — это способ понять и способ освободиться, это орудие познания и орудие борьбы. Он проясняет мозги и облегчает душу.

Язвительные гротески Бертольта Брехта и Курта Вейля окрашены мстительной радостью оттого, что все вещи можно, наконец, назвать своими именами, что никто больше никого не обманет и не запутает и не заставит жертвовать собою ради фальшивых идеалов или ложно понятых нравственных обязательств, — тут чувствуется упоение нанесенным ударом, плевком в лицо. В «Трехгрошовой опере» цинизм — это возмездие. Когда впоследствии мы станем говорить о гедонизме 20‑х годов, о свойственном этому времени культе наслаждения, то не забудем, что высшее наслаждение, испытываемое авторами «Трехгрошовой оперы», состоит в срывании масок с лживого и жестокого общества, возможности нагрубить ему и выставить его в непристойном виде. Если, хотя бы отчасти, верно уподобление места действия «Трехгрошовой оперы» боксерскому рингу, то не будет ошибкой сказать, что самые сильные удары в течение всего спектакля наносят врагу сами {240} авторы: они принимают боевую стойку, действует азартно и обдуманно, проводят одну серию ударов за другой, не давая противнику уклониться, ускользнуть, уйти в глухую защиту, навязывают ему ближний бой, загоняют в угол, прижимают к канатам, стремясь к чистой победе, а не к выигрышу по очкам.

Радость обретения истины в «Трехгрошовой опере» важнее самой истины, истина может быть сколь угодно горькой — весело оттого, что она раскрыта, запечатлена и обнародована. Таким образом, цинизм данного художественного произведения предстает перед нами обоюдоострым: как цинизм изображенных на сцене общественных условий и как циничное разоблачительное отношение действующих лиц к этим условиям.

Тотальный цинизм героев «Трехгрошовой оперы», в котором отозвались и военный разгром Германии, и подавление возникших затем революционных волнений, и уродливый пошлый характер наступившей стабилизации, — это такое полное, такое яростное разочарование в капиталистической системе, такая ломка существующих понятий, убеждений и приверженностей, что он неизбежно расценивается нами как предвестие важных общественных перемен. Вот почему, помимо прочего, опера Брехта — Вейля была воспринята многими как пророчество роковых решительных событий: тогда еще никто не знал, в какую сторону двинется Германия.

## \* \* \*

Если ограничиться сказанным, можно создать весьма одностороннее, а в известном смысле и превратное представление о «Трехгрошовой опере». А между тем едкая сатира в опере Брехта — Вейля омыта, как горным воздухом, чистой лирической стихией. Цинические мотивы этого произведения возникают из непосредственного лирического чувства и лирикой утихомириваются. В свою очередь трогательная поэтическая тема находит разрешение в непристойностях, в карикатурах и передразниваниях. Есть все основания утверждать, что «Трехгрошовая опера» — самое трезвое и насмешливое произведение 20‑х годов, но столько же оснований полагать его самым романтическим и задушевным произведением этого времени. Можно сказать, разумеется, что {241} опера Брехта — Вейля — это яростное восстание против традиционного буржуазного гуманизма, последним оплотом — последним криком — которого было искусство экспрессионизма, а можно сказать, что после «Воццека» ни в одном другом музыкально-драматическом сочинении гуманистическая нота не прозвучала так проникновенно. По видимости, нежная, сострадательная душа оперы живет в музыке Курта Вейля, а в тексте Брехта звучат ее разоблачительные мотивы; однако же в меланхолии Вейля чувствуется ироническая усмешка, а в бесстрашных сарказмах Бертольта Брехта при некотором усердии — при наличии доброй воли — можно обнаружить надсадные слезные интонации. В лирике «Трехгрошовой оперы» дух немецких 20‑х годов выразился так же полно, как и в ее цинизме.

Кричаще противоречивый характер этого времени, помимо прочего, сказался в том, что чем ниже падала тогда цена личности, тем дороже ценились наслаждения жизни. Новое мироощущение характеризуется не только невероятной обесцененностью индивидуума как такового, о которой с таким гневом писал Томас Манн, но и невероятно повышенным жизненным тонусом, поразительным вкусом к жизни. Кажется, в эти годы низкая цена человеческой жизни находится в обратной пропорции к резко подскочившей цене жизненных благ и удовольствий. Буржуазная Европа этого времени отчасти напоминает Францию времен Директории, о которой Маркс писал: «Буря и натиск по части создания торговых и промышленных предприятий, страсть к обогащению, сутолока новой буржуазной жизни, где на первых порах наслаждение этой жизнью принимает дерзкий, легкомысленный, фривольный и опьяняющий характер…»[[113]](#footnote-114). В своем первоначальном — заманчивом и романтическом — обличье общество потребления предстало перед людьми в качестве общества наслаждения. Для денежных буржуазных людей 20‑х годов «потреблять» значило прежде всего потреблять наслаждения: модных дорогих женщин, рискованные, легкомысленные зрелища, экзотические напитки, лакомые яства. В искусстве этого времени фигура беззастенчивого дельца, {242} склонного к риску и скользким аферам, так же обычна, как и фигура шалопая, прожигателя жизни, застывшего у стойки бара или спешащего в погоне за удовольствиями на боксерский матч, в кабаре, в дансинг или в публичный дом; часто и в том, и в другом, и в третьем случае речь идет об одних и тех же людях: днем они делают дела, а вечером наслаждаются. Люди 20‑х годов в удовольствиях видят форму компенсации за нанесенный им ущерб: наслаждение жизнью должно заменить утраченные жизненные идеалы. О «Махагони», обширном эпическом произведении, которое хронологически совпадает с концом «золотых 20‑х годов», Брехт говорит: «Что касается содержания этой оперы, то *содержание ее — наслаждение*»[[114]](#footnote-115), подчеркивая, что речь идет не только о художественной форме оперы, но и об ее главной теме. Лирика 20‑х годов, как правило, носит отчетливо гедонистический характер.

В 20‑е годы то тут то там вырываются на поверхность грубые витальные силы и вместе с тем утверждается беззаботный, легкомысленный стиль поведения. Новый гедонизм носит такой же агрессивный характер, как и новая деловитость; они вступают друг с другом в сложные отношения и ощупью находят цель, на которой могут сойтись, — имеется в виду идея овладения жизнью самая общая, широкообъемлющая идея 20‑х годов. И насколько жизнь капиталистического города невнимательна к человеку (быстро и равнодушно проносится она мимо него, сверкая заманчивыми огнями), настолько человек внимателен и жаден к жизни. Тоскливые меланхолические настроения этих лет, так остро звучащие в шарманочных и блюзовых интонациях «Трехгрошовой оперы», рождены были жестоким противоречием эпохи: она оказалась безучастной к судьбе человека и вместе с тем разожгла в нем небывалый аппетит к жизни — возбудила жизненный порыв. Это чрезвычайно напряженное, почти садистическое противоречие могло разрешиться лишь каким-нибудь столь же чрезвычайным и беспощадным способом. Вот почему фундаментальное социологическое исследование о «больших городах», предпринятое Брехтом и Вейлем в форме легкомысленного {243} и обаятельного театрального зрелища, не могло быть не чем иным, как исследованием об уголовщине[[115]](#footnote-116).

Так называемое угарное веселье «золотых 20‑х» с их шикарным разгулом и скрытой тоской — это веселье дельца, человека удачи, разбогатевшего или мечтающего разбогатеть, — и веселье солдата, находящегося в городе по увольнительной. Это гедонизм не только рвачей, спекулянтов, шиберов, дорвавшихся до красивой жизни, но и ветеранов, просидевших в окопах несколько лет; они торопятся избыть окопное сознание и наверстать упущенное, от запахов жизни у них кружится голова и ноздри трепещут.

Они готовы и к тому, чтобы поработать локтями, пробиваясь вперед, к наслаждениям жизни, и к тому, чтобы умилиться и растрогаться. В 20‑е годы Чаплин снимает свои самые сентиментальные фильмы: «Малыш» и «Парижанка», и самый смешной, самый беспощадный фильм «Золотая лихорадка», где показано, как люди, помешанные на золоте — на голоде, хотят съесть друг друга. Иногда говорят, 20‑е годы на Западе — это трезвость, это ирония, это бравада, это вызов запоздалому романтизму предшествующей эпохи. Однако в искусстве этих лет — в «Воццеке» Альбана Берга, в джазовых импровизациях Луи Армстронга — в его хриплом голосе и в его трубе, в «Фиесте» Хемингуэя и «Цыганском романсеро» Гарсиа Лорки, в поздних портретах Модильяни, написанных с 1917 по 1920 г., и ранних архитектурных фантазиях Корбюзье, в фильме Чаплина «Малыш», которым начинаются 20‑е годы, и фильме Рене Клера «Под крышами Парижа», которым они кончаются, не говоря уже о музыке Курта Вейля или, скажем, нововенской оперетте, — больше поэзии и лирики, чем во многих позднеромантических произведениях предшествующей эпохи. А там, где была только трезвость, только энергия, только стилизация, только сухой и насмешливый ум («неоклассицизм») или же, напротив, одна «регистрация шоков», там недоставало подлинных жизненных сил и исторической перспективы; создания этого искусства, одни раньше, другие позже, сошли со {244} сцены, не выдержав бремени собственной односторонности.

Романтические настроения 20‑х годов в «Трехгрошовой опере» отразились так же достоверно, как и вызывающая трезвость этой эпохи, которую одни называли новым революционным временем, а другие — временем заката западного мира.

Освальд Шпенглер в книге, ставшей в 20‑е годы не менее популярной, чем джаз или теория относительности, нарисовал мрачную картину заката западного мира. Последний старческий возраст каждой культуры, представляющий собою переход к небытию, к окоченелости и умиранию, Шпенглер, как известно, называет цивилизацией.

А за два года до того, как была создана «Трехгрошовая опера», и за год до того, как началась работа над «Махагони», Бертольт Брехт написал: «Я не разделяю взглядов тех людей, которые жалуются, что приостановить быстрый закат Запада почти невозможно»[[116]](#footnote-117). В определенном смысле «Трехгрошовая опера» и все другие театральные произведения Брехта — Вейля представляют собою не что иное, как полемическую реплику, направленную против панических пророчеств автора «Заката западного мира».

Главный признак цивилизации и, соответственно, главный объект неприязни Шпенглера — мировые города с их космополитическим духом и презренными жителями — жалкой бесформенной массой; оторванная от почвы, лишенная корней, масса соединяет в себе холодную рассудочность с первобытными инстинктами, она занята лишь спортивными состязаниями и борьбой за повышение заработной платы. (В 20‑е годы Берлин впервые становится мировым городом, средоточием духовной жизни нации.) О больших городах Шпенглер пишет с отвращением: «Вместо мира — город, отдельный пункт, в котором сосредоточивается вся жизнь обширных областей, тогда как все остальное засыхает; вместо богатого формами, сросшегося с землею народа — новый кочевник, паразит, обитатель больших городов, подлинный человек фактов, лишенный традиций, выступающий бесформенной текучей массой, неверующий, {245} с развитым умом, беспокойный, с глубокой антипатией к крестьянству…»[[117]](#footnote-118).

Так вот: зонги Брехта — Вейля — это и есть лирика больших городов, «четвертого сословия», людей «без корней», новых кочевников, интересующихся спортивными состязаниями и заработной платой, неверующих, не брезгающих, обладающих дерзким переменчивым нравом и развитым умом. Там, где Шпенглер видит коснеющую старость, Брехт и Вейль открывают нашему взору мир, полный юной энергии и душевного чувства. Ни одно из пессимистических наблюдений Шпенглера по поводу больших городов не отвергнуто, — напротив, беспощадно обнажаются все язвы «асфальтовой цивилизации», но при этом показана ее смелая обаятельная сила[[118]](#footnote-119).

Лирика «Трехгрошовой оперы» — это голос человека в толпе: он мечтает уединиться и жаждет душевного общения, это пауза в деловой жизни города, пронизанная {246} его напряженными ритмами, это спор трезвых человеческих отношений и безумной мечты — странное волнующее соединение горечи и веселья, вызывающей вульгарности и ангельской чистоты. И, наконец, это взрывчатая смесь тоскливой жалобы и угрозы, сердечной мути и беспечной разнузданности, которые так остро, так завораживающе, так магически звучат в балладе о Мэкки-Мессере — хозяине и отщепенце большого города.

В одном из эпизодов романа «Успех» Фейхтвангер рассказывает, как исполняет свои баллады мюнхенский инженер Прекль. В авторе баллад, революционере, поражающем окружающих яростным напором интеллекта и своеобразием своей одаренности, легко узнать молодого Берта Брехта. «Взяв в руки банджо, Прекль подошел к дверям и включил все лампы. Затем, став посреди комнаты, резким, некрасивым голосом, под дребезжащие звуки инструмента, принялся чрезмерно громко, на неприкрашенном народном диалекте декламировать свои баллады. Содержанием этих баллад были будничные переживания маленьких людей, будничные переживания на фоне большого города, никогда еще до сих пор не изображавшиеся с такой точки зрения, так тонко и зло, напоенные дерзостью, беззаботные и в то же время полные настроения, никогда в таком виде не слыханные».

В описании Фейхтвангера, который, как никто другой в эти годы, чувствовал дарование Брехта, обращают на себя внимание два момента. Во-первых, прежде чем запеть свои баллады, молодой инженер включает в помещении все лампы: так же и Брехт в своих спектаклях заливает сцену резким ровным светом, как залит светом боксерский ринг или ночное кафе Ван Гога — в противовес темному, мистическому колориту экспрессионистских спектаклей, прорезанных кинжалами мертвенно-белых лучей. А во-вторых, баллады, которые исполняет Прекль, при всей их индивидуальной остроте, воспринимаются слушателями как новый фольклор, рожденный не среди лесов и нив, а в беспокойных каменных недрах больших городов.

Брехт говорил впоследствии, что в театральных опытах 20‑х годов он воспользовался зонгом, который после первой мировой войны пришел на европейский континент {247} «как народная песня больших городов». Эпический театр Брехта так же, как и складывающийся в эти годы поэтический театр Гарсиа Лорки, отчасти возникает из народной баллады, из песенного фольклора «четвертого сословия»[[119]](#footnote-120). (Франсуа Вийон, вдохновлявший Брехта наряду с Киплингом и Ведекиндом, тоже ведь был городским поэтом, его муза родилась на улицах Парижа, одного из первых «больших городов» средневековья.) Лирика «Трехгрошовой оперы» — это «асфальтовая лирика», волшебные манящие «огни большого города».

*Необходимые пояснения*

Пояснение первое

Самоценность лирической стихии в музыке Курта Вейля ставится под сомнение. Казалось бы, такая отчетливая и ясная в своих мелодических интонациях, рассчитанная — при всей своей профессиональной изощренности — на самое неискушенное восприятие, музыка «Трехгрошовой оперы» нередко толкуется превратно, с поразительным непониманием ее истинного духа. Сбивает с толку пародийный характер сочинения Вейля. Что говорить, иронические гримасы, насмешливые цитирования в зонгах и ансамблях «Трехгрошовой оперы» налицо, легко устанавливаются и объекты пародии: торжественная опера Генделя, романтическая опера, джаз, сентиментальные мещанские шлягеры, пылкие опереточные дуэты. (Главной мишенью пародийных издевок Курта Вейля, как известно, был романтизм прошлого века, выродившийся в приторную чувствительность и жирную звучную риторику.) На этом основании музыку «Трехгрошовой оперы» по большей части рассматривают {248} со стороны ее сатирических и разоблачительных функций, как нечто такое, что представляет интерес лишь в качестве карикатуры, шаржированной маски устаревших или пошлых художественных вкусов, как если бы «Трехгрошовая опера» была своего рода капустником, образцом музыкально-сатирического ревю. Весь этот вздор легко опровергается фактом исключительной популярности «Трехгрошовой оперы» после второй мировой войны, в частности в Соединенных Штатах, где до объектов пародийных передразниваний Вейля никому не было дела, да они и не были известны бродвейской публике.

Причина распространенных заблуждений относительно музыки Вейля — имеющих место в профессиональных кругах, но не в сфере широкой публики, ориентирующейся на этот счет весьма безошибочно, — состоит в одностороннем и узком понимании пародии.

Народная карнавальная пародия, которую создает смеющийся на площади народ, — именно с нею мы и встречаемся в «Трехгрошовой опере» — носит, как это прекрасно показал М. Бахтин, амбивалентный характер: она отрицает и обновляет. Спущенные на дно, в сферу площадного народного сознания и материально-телесного низа, осмеянные, прошедшие сквозь строй шутовских палочных ударов, вываленные в грязи, в смоле и перьях, высокие понятия и чувства — в своем серьезном и официальном бытии изношенные и скомпрометированные, потерявшие под собою почву — возрождаются к новой жизни, омолаживаются и охорашиваются. По Бахтину, карнавальная смеховая культура «очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии». «Трехгрошовой опере», хотя и не в самой полной мере, свойственна еще одна важная особенность народно-праздничного смеха: «этот смех направлен и на самих смеющихся»[[120]](#footnote-121). Речь идет о том, что авторы оперы, в отличие от чистых сатириков, не ставят себя совершенно вне осмеянного ими явления и не теряют с ним душевного контакта. Лишь в этом свете может быть правильно понято соотношение сатирических и утверждающих элементов в музыке Курта Вейля.

{249} Музыкальный романтизм с его открытым лирическим чувством, по большей части утративший ко времени создания «Трехгрошовой оперы» всякие связи с действительностью, отвергнутый неоклассиками и экспрессионистами как нечто безнадежно устаревшее, пропущен у Вейля через горнило пародии — через шлягер и оперетку (при том, что пародируется и сам шлягер, и сама оперетта), осмыслен подчеркнуто иронически — утрированно и остраненно — и таким образом возрожден к новой жизни.

Более восприимчивые к стилистике «Трехгрошовой оперы» критики иногда пишут так: *несмотря* на пародийное снижение, в любовных сценах оперы есть и лирика и искреннее чувство. А надо бы писать: *благодаря* пародийному снижению. Острые, коварно-неожиданные переходы от лирических интонаций к профанирующей иронии, дразнящая смена ритмов и тональностей, чередование агрессивного речитатива и нежной мелодии составляют главное обаяние музыки Вейля, придавая ей играющий, подвижной и гротесковый характер. (Теодор Адорно, отнесшийся к общедоступной музыке Вейля без всякого энтузиазма, пишет вместе с тем, что в стандартных звучаниях композитор открывает «демонические черты»[[121]](#footnote-122), а Эрнст Блох в эссе, специально посвященном песне пиратки Дженни, восторгается многосмысленным, «протеическим», как сказал бы Бахтин, характером элегантной мелодии Вейля. Эта мелодия, по словам Блоха, может быть предложена для национального гимна, исполняемого по веселым праздникам; вместе с тем она написана в размере, который годится и для траурного марша; песня пиратки Дженни — это «невинная шутка, вслед за которой на празднике всегда воцаряется молчание, в этой песне — небо и земля, нечто религиозно-возвышенное и нечто зверское, в ней слышны и божественный голос небесного жениха, который появляется в шубертовской “Молодой монахине” (вместо монахини здесь судомойка Дженни), и хохочущая дьявольская стихия революционного террора — все это кончается инфернальным “Гопля!”, которое звучит {250} так апокалиптически, как только можно себе вообразить»[[122]](#footnote-123).)

Почти столь же сложно и отношение Вейля к популярным в его время песенно-танцевальным формам блюза, танго и фокстрота, к «чарльсюнирующим» 20‑м. Культура джаза использована Вейлем в самых ходовых вариантах, воспринятых прочувствованно и остраненно.

Все это не означает, разумеется, что в музыке Вейля нет однозначно сатирических номеров, лишенных лирической окраски, но их немного Не они составляют новаторскую сущность этого сочинения и не они принесли ему мировую славу (в «Махагони» ирония Вейля в большой степени теряет свой амбивалентный характер и приближается к обычному типу чистой сатиры и формальной пародии, высмеивающей какой-либо устарелый жанр. Вот почему «Махагони», хотя и представляет собою по сравнению с опусом 1928 г. более монументальную и развернутую форму театрально-музыкального произведения, не достигает высот «Трехгрошовой оперы», за исключением, может быть, нескольких прелестных лирических зонгов; впрочем, они лишены играющей инфернальной природы зонга о Дженни пиратке или Мэкки-Мессере).

Спасая лирику иронией, Курт Вейль действовал в духе времени.

В связи с «Трехгрошовой оперой» обычно вспоминают два имени: Стравинского и Чаплина. В «Петрушке» Стравинского впервые осуществилось обновление традиционной романтической темы с помощью иронии, а также указана была дорога в высокое искусство самым расхожим и примитивным народным мелодиям — через их отчужденное восприятие[[123]](#footnote-124). Способ, которым позднее воспользовался Вейль применительно к популярным джазовым формам. В комическом герое Чаплина, этом кумире 20‑х годов, союз пародии с лирикой приобрел самый очевидный и впечатляющий характер. И так же как нелепая походка и клоунские трюки Чарли обостряют его романтическую тему, точно так же и пародийные передразнивания Курта Вейля — то вызывающе вульгарные, {251} то утрированно томные — лишь оттеняют живое чувство его завораживающих мелодических интонаций, предохраняя лирику от навязчивости, от нашего сопротивления ей. Нечто аналогичное можно было бы сказать и о ряде работ Пикассо 20‑х годов, в которых открытая и беззащитная лирика голубого и розового периодов уступает место лиризму под маской, спрятанному в броню иронии и стилизации, или о романе Хемингуэя «Фиеста», единственном произведении второй половины 20‑х годов, которое по своему историческому значению сопоставимо с «Трехгрошовой оперой»; лирический подтекст, как известно, выражен у Хемингуэя через нарочито незначащий текст, и этим текстом защищен от нескромных прикосновений. Впрочем, проблема пародии и иронии как средств, обороняющих и возрождающих лирико-романтическую тему в искусстве 20‑х годов, слишком очевидна, чтобы рассматривать ее подробно. Ограничимся тем, что укажем на нее.

Пояснение второе

В полемике с превратным толкованием музыки «Трехгрошовой оперы» как чистой сатиры и формальной пародии, высмеивающей устарелые сентиментальные чувства, возникла романтическая трактовка зонгов Курта Вейля. Наперекор утверждению, что композитор — в соответствии с духом новой деловитости — иронизирует над чувствительным танго, высказывается мнение, что танцевальный дуэт в «Трехгрошовой опере» — это танго, которое иронизирует над деловым миром, — в том смысле, что танго стоит банковского счета; так же говорится и о том, что в лирике Вейля выразилась обреченность и беспомощность потерянного поколения, что это лирика окопной тоски, что герои Брехта — Вейля сломлены жизнью: их любовь противостоит их окружению — бессердечным, наглым, агрессивным молодчикам-дельцам. Эти наблюдения, по-своему утонченные и проницательные, все же исходят из мироощущения, достаточно чуждого Брехту и Вейлю.

Философия: танго стоит банковского счета — приемлема, может быть, для героев «Фиесты», у них-то, как правило, банковский счет имеется; персонажам «Трехгрошовой оперы» эта философия показалась бы не столько легкомысленно-горькой, сколько фарисейской. {252} Для героев «Трехгрошовой оперы» мысль: танго стоит банковского счета — лицемерная, ханжеская мысль, попытка втереть очки другому и самому себе. Чувствительное любовное танго в «Трехгрошовой опере» танцуют сутенер и проститутка — люди, мечтающие о банковском счете или хотя бы о том, чтобы наесться досыта. Они вовсе не бессердечные люди: о банковском счете, о сытой приятной жизни они мечтают всем сердцем.

Легкомысленно-горькая философия «Трехгрошовой оперы», помимо прочего, сформулирована и в «Балладе о приятной жизни», в которой использованы стихи Вийона и ритм шимми, в трижды повторенном рефрене: «Лишь тот живет приятно, кто богат»:

И я хотел великим быть не в меру,  
И я стремился бедным быть и чистым,  
Но, присмотревшись к сим идеалистам,  
Сказал себе: «Не следуй их примеру!  
Ты мудр и чист. Но как несчастен ты.  
Ты смел и гол. Но свет тебе не мил.  
Ты мудрым, чистым, смелым, голым был.  
Теперь с тебя довольно чистоты.  
Забудь о ней и жизни будешь рад:  
Лишь тот живет приятно, кто богат!»

В лирике Брехта — Вейля нет и окопной тоски потерянного поколения, и это не традиционная лирика слабых — не лирика «Фиесты» и не лирика раннего Ануя. Зонги, ансамбли и хоры Курта Вейля полны энергии и волевого напора. Берущие за душу песенки в «Трехгрошовой опере» поют герои 20‑х годов — люди трезвого ума, наступательного темперамента, повышенного жизненного тонуса, готовые растрогаться и разъяриться, способные мечтать о сердечном друге и о возмездии, о ночи при луне и о деловой удаче.

В немецкой архитектуре тех лет, когда создавались «Трехгрошовая опера» и «Махагони», наряду с понятием «новая деловитость» возникало понятие neue Innigkeit, которое можно перевести как «новая сердечность», или «новая интимность». Речь шла о том, чтобы придать конструктивистским зданиям более интимный и уютный характер, о том, чтобы очеловечить конструктивизм. С известной степенью условности можно сказать, что в «Трехгрошовой опере» новая деловитость ищет — {253} на определенных, достаточно сложных условиях — контактов с новой сердечностью, содружествуя с ней и конфликтуя.

Насколько трудно уловить в зонгах Брехта — Вейля точное соотношение между новой деловитостью и новой сердечностью, можно судить по различным актерским исполнениям. Лучше всех это удавалось Лотте Ленья, замечательной исполнительнице зонгов.

Новую, более сдержанную и вместе с тем более резкую трактовку зонгов Брехта — Вейля в послевоенные годы создала Гизела Май. В ее концертном исполнении равновесие между трезвостью и чувствительностью, ясной головой и затуманенным сердцем, как правило, соблюдается. А на пластинке, принесшей ей известность, гармония нарушена в пользу рационализма и силы. Интонации Гизелы Май, как они запечатлены на диске, чересчур грубы и отчетливы. Волнующее сочетание противоположных чувств, свойственное зонгам Брехта — Вейля, здесь почти вовсе утрачено. В записи произошла догматизация зонгов, перемонтировка стиля 20‑х в стиль 30‑х — за счет выдвижения на первый план активности и ущемления в правах душевности.

Остается выяснить, как, на каких же, собственно, основаниях соседствуют в «Трехгрошовой опере» цинизм и лирика, трезвый и романтический строй чувств. Тем более что подобное сочетание — как и сочетание всех других художественных элементов этого произведения — осуществляется в непривычных для нас формах; здесь нет ни гармонического союза, ни прямого противопоставления.

## \* \* \*

«Трехгрошовая опера» построена на принципе монтажа аттракционов и разъединения элементов. Монтаж аттракционов, т. е. «всяких агрессивных моментов театра», «самостоятельных и первичных элементов конструкции спектакля» (терминология молодого Эйзенштейна), есть не что иное, как перенесение в драматический театр структуры мюзик-холла, цирка и ревю. Впервые этот принцип драматургического построения был разработан Мейерхольдом.

Брехтовский принцип разъединения элементов связан с развитием классической концепции монтажа в {254} следующий исторический период конца 20‑х – начала 30‑х годов. Принцип разъединения элементов придал более сложный характер всей концепции монтажа, открыв левому искусству возможность дальнейшего развития в новую эпоху, когда утратили свое значение непосредственно агитационные цели художественного творчества. Идея разъединения элементов (наиболее остро выраженная через прием «вертикального монтажа» — терминология позднего Эйзенштейна, — который предусматривает одновременность, симультанность нескольких контрастных друг другу изображений) связана с определенным направлением в искусстве, которое оба, и Брехт, и Эйзенштейн, называют то «интеллектуальным», то «диалектическим». В драматургии Брехта «горизонтальный», т. е. осуществляемый во временной последовательности, и «вертикальный», т. е. одновременный, симультанный монтаж (понятый Брехтом как принцип разделения элементов), впервые подробно разрабатывается в «Трехгрошовой опере», очерчивая будущие контуры эпического театра. Как и всякое произведение, где новые художественные идеи осуществлены впервые, «Трехгрошовая опера» отличается первозданной свежестью и блеском.

Пьеса Брехта разбита на эпизоды. Каждый из них — законченное целое («ячейка», сказал бы Эйзенштейн) и может быть сыгран отдельно, как эстрадный номер, каждый контрастирует с соседним ему своим ритмом и настроением. После деловой, жестоко-циничной сцены в конторе Пичема следует никак не связанная с ней романтическая сцена свадьбы Полли и Мэкхита, происходящая ночью в чужой конюшне. Так же резко и, по видимости, бессвязно перемежаются сцены в публичном доме и в полиции. Зритель приучается, таким образом, к разорванности сценических эпизодов, его интерес к сюжету падает, зато возрастает интерес к каждому эпизоду в отдельности и к их сопоставлению, из которого следует извлечь некий самостоятельный смысл. Для того чтобы зритель уловил идею, мерцающую в конфликтном сопоставлении особняком стоящих эпизодов, театр должен пробудить в нем не только умственное напряжение, но и душевную тревогу: публика на спектакле должна наслаждаться и чувствовать себя озабоченной — озадаченной. Разрушение органической непрерывности действия {255} усиливается тем, что и без того разрозненные, не спаянные между собой эпизоды прерываются эстрадным пением (зонгом), совершенно не обязательным для развития сюжета; часто пение отделяет один эпизод от другого. Зонг разваливает сюжет и убивает сценическую иллюзию.

Говорят, крупный план — это лирика кинематографа; в таком случае зонг — это крупный план эпического театра. Эпический — монтажный — театр, как монументальные полотна Леже или джазовая музыка, не имеет глубины и дальних планов: все выдвинуто на первый план и максимально приближено к зрителю. Движение театра навстречу зрителю — на авансцену — в зонге осуществляется наиболее явственно. Оставив позади себя — за спиной — четвертую стену, окружающих его, опостылевших ему действующих лиц и стесняющие его жизненные обстоятельства, театральный герой превращается в зонге в героя эстрады; кажется, он стремится побыть со зрителем один на один — душа нараспашку. Как в апартах классических пьес, как в длинных возбужденных монологах драматургов-экспрессионистов, в зонгах происходит душевное обнажение героя. Но, в отличие от экспрессионистских героев с их пафосом самовыражения, с их язвительным и жертвенным тоном, с их проклятьями и ламентациями, герой в зонге, хотя и откровенничает, выкладывая, что у него на сердце, — однако же и смотрит на себя со стороны; он объясняется с публикой в порыве откровенности — но и достаточно трезво, остраненно по отношению к зрителям и самому себе. В зонге действующее лицо комментирует драматический сюжет и собственную личность. Для демократических героев Брехта трезвость, способность в любой ситуации, в любом душевном состоянии взглянуть на себя со стороны — единственный способ сохранить достоинство. Система эпического театра — это, помимо прочего, система сохранения человеческого достоинства.

В зонге дают себя знать неизвестные нам нравственные качества героя и его скрытые душевные резервы; им не дано проявиться в узких рамках существующих житейских отношений — в предустановленных границах драматического сюжета. Полли Пичем на своей свадьбе поет балладу о пиратке Дженни — бесправной судомойке, {256} которая подает стаканы насмешничающим над нею господам и мечтает о дне, когда раздастся гром пушек и по ее приказу полетят головы богачей — ни одного она не пощадит. По действиям Полли, совершаемым в соответствии с сюжетом пьесы, трудно предположить, что в ее душе живут такие грозные, такие кровавые видения, баллада о Дженни-пиратке заставляет нас по-новому взглянуть на Полли Пичем — невесту бандита. Полли поет и от своего имени и не от своего: в пении открываются такие свойства ее натуры, которые могут проявиться когда-нибудь, при других обстоятельствах, а могут никогда и не проявиться. Драматический персонаж в зонге, как известно, не равен самому себе. Вспоминая спектакли эпического театра в дофашистской Германии, Брехт считает нужным подчеркнуть, что артисты исполняли свой зонг в такой манере, которая не полностью соответствовала ситуации, кроме того, в такое музыкальное исполнение они вносили лишь немногие избранные черты создававшихся ими характеров. Принцип разделения элементов осуществляется в зонге удвоенно: через отделение зонга от драматического сюжета и через отделение — освобождение — героя от самого себя, от некоторых черт своего характера. Герой в зонге, судя по всему, уже не типическое лицо в типических обстоятельствах. По зонгу видно, что человек сам себе тесен.

На авансцене, оставив позади партнеров и границы сюжетной ситуации, театральный персонаж стремится превзойти себя самого: прыгает выше головы. Зонг — это бунт человека против сформировавших его общественных условий, осуществляемый чисто артистическими средствами. Для того чтобы стать умнее и значительнее, чем он кажется другим и себе самому, драматический герой должен стать исполнителем эстрадного номера — дерзкого, головокружительного аттракциона.

В зонге прежде всего и осуществляется вертикальный монтаж — высшая, как полагал Эйзенштейн, стадия монтажа. И если в общем движении действия монтажный принцип осуществляется во времени, через серию обособленных, следующих один за другим эпизодов, то в зонгах разделенные элементы воспринимаются нами одновременно, подобно звучанию соперничающих друг с другом инструментов в джазовом оркестре или симультанной {257} декорации в мистериальном театре[[124]](#footnote-125). Разумеется, речь идет о том, что музыка Вейля, как правило, звучит вразрез с текстом Брехта. В стихах говорится о жестоких, низких истинах, а в музыке, на которую они положены, — о сентиментальных, ангельских чувствах; в стихах имеется в виду новая деловитость, в музыке — новая сердечность. (При более пристальном рассмотрении, как мы уже говорили, легко обнаружить иронические мотивы в проникновенной музыке Вейля и лирическую ноту в издевательских стихах Брехта; разделение элементов в «Трехгрошовой опере» заходит как угодно далеко.) Актер — исполнитель зонга — часто бывает поставлен в неловкое, двусмысленное положение: слова, которые он произносит, значат одно, а музыка, сопровождающая их, — нечто совсем другое. Еретический смысл этого противоречия заключается в том, что лирическая музыкальная стихия отнюдь не поглощает и не амортизирует цинизм текста, в свою очередь яростно разоблачительный текст нисколько не подрывает нежной меланхолии музыки; мелодия и текст воспринимаются порознь — и в остром своем скрещении. Брехт говорит, что «внедрение методов эпического театра в оперу приводит главным образом к радикальному *разъединению элементов*». С другой стороны, он утверждает, что извечный конфликт между текстом, музыкой и сценическим воплощением с помощью разъединения элементов «может быть легко улажен»[[125]](#footnote-126). Из сопоставления разделенных, вольно стоящих один относительно другого художественных элементов возникает — по закону монтажа — новое качество, не совпадающее ни с музыкой, ни со стихами. От зонгов Брехта — Вейля остается ощущение дразнящей неопределенности, острое предчувствие неожиданности, будоражащее и вместе с тем успокоительное «эпическое» сознание, что в этом лучшем из миров все возможно. Баллада о Мэкки-Ноже, с которой начинается «Трехгрошовая опера» и в которой текст и музыка разделены, быть может, наиболее резко, рассказывает о непредвиденностях, которыми {258} чревата — наэлектризована — жизнь большого города. Баллада-пролог — это предупредительный знак, поданный трубачом на сторожевой башне; это сигнал тревоги, призывающий нас к спокойствию, к тому, чтобы мы пригляделись и прислушались, расслабились — и были настороже.

В тексте говорится об уголовных подвигах героя, а у Вейля звучит бесконечная, вертящаяся по кругу шарманочная мелодия, тоскливая и беспечная. Слова будоражат и афишируют, а шарманка, навязчиво повторяя один и тот же мотив, завораживает и усыпляет; в то же время ее неразрешенные звучания повисают в воздухе и уходят в бесконечность, как замирающий вдали голос уличного певца. Загадочная магическая сила баллады о Мэкки-Мессере, очевидно, состоит в том, что старинная немецкая ярмарочная мелодия соприкасается здесь с отголосками негритянского блюза; джазовый ритм придает шарманочной тоске незнакомый ей темперамент, вливает в нее свежую кровь, стремится вывести ее из заколдованного круга надсадных повторов. (У Эрнста Буша баллада о Мэкки-Мессере звучит широко и властно, как призыв площадного глашатая; в трактовке Луи Армстронга раскрывается ее вольная и трагическая блюзовая природа; сам Брехт исполнял ее речитативно, аскетически сухо и резко, скорее проговаривая, чем напевая, нажимая на слова, на согласные в слове, подчеркивая в балладе ее агрессивность, ее сосредоточенную недобрую энергию.)

Принцип разъединения элементов осуществляется чел рез текст, музыку, игру актеров, сценическую декорацию, взаимоотношения исполнителей с публикой, но прежде всего он касается души человека. В театре Брехта различные свойства героя никак не гармонируют друг с другом, при этом между ними не возникает противоборства. Как будто одни нравственные черты драматического персонажа совершенно безразличны к другим, прямо противоположным. Это не «диалектика души» и не «психологическая сложность», присущая героям классической литературы.

Полли Пичем — воплощение детской чистоты и холодного расчета, она ведет себя, как потерявшая голову влюбленная девушка и как умелая хозяйка уголовного предприятия, поражая нас пылкостью своих чувств и {259} своим бессердечием. А Мэкки-Нож — благородный разбойник и низкий делец, впрочем, все это нам уже известно. (Луначарский писал, что Мэкхит — это тип «легкомысленного, жестокого, рыцарственного и беспринципного» человека, указывая, таким образом, на контрастность присущих ему душевных качеств[[126]](#footnote-127).). Перед тем как выдать Мэкки полиции, Дженни Малина предается воспоминаниям о том, как они жили вдвоем в своем гнездышке и любили друг друга. Потанцевав с другом сентиментальное танго, повздыхав и расчувствовавшись, она подает полицейским условный знак.

Тему двойственности человеческого поведения до Брехта в европейской драме разработал Луиджи Пиранделло. У итальянского автора, заканчивающего свою деятельность на театральном поприще в годы, когда Брехт ее начинает, сценические персонажи — люди с расколотой душой; они ведут себя непоследовательно, потому что, как мы знаем, в одном случае действуют от своего имени, а в другом — соответственно с ролью, которую вынуждены играть в обществе, под давлением надетой на себя социальной маски. У Брехта все и проще и сложнее. Не то чтобы герой у него в одном случае искренен, а в другом притворяется, действует себе наперекор, насилует себя, наступает на горло собственной песне. Дженни Малина действительно любит своего Мэкки и все-таки, не раздумывая, выдает его полиции. Полли тоскует без мужа, но и не подумает раскошелиться, чтобы спасти его от виселицы. Едва удрав из тюрьмы, Мэкки тут же отправляется к Дженни в публичный дом. Должно быть, он знает, она донесла не потому, что не любит, а по каким-то другим и для него самого достаточно веским причинам. Он снова спешит нанести ей свой традиционный визит, чтобы снова быть преданным.

Мы так и не понимаем, почему Дженни дважды предала старого друга. Казалось бы, разгадка проста: она делает это, чтобы получить в награду обещанные ей деньги. Меркантильный мотив здесь, как и во всей «Трехгрошовой опере», обозначен чересчур отчетливо, чтобы в нем можно было сомневаться. Конечно же, она предает из-за денег. Но и не только из-за денег. Тут {260} все деньгами не объяснить. В поведении Дженни есть какая-то недоговоренность, едва ощутимая загадочность, столь характерная для театра Брехта, где к ясному итогу ведет ряд тщательно организованных неясностей. Этот тайный, не выговоренный, почти инфернальный мотив так и не объяснен. Мы подозреваем, что он существует, но так и не отдаем себе отчет, в чем же именно он состоит.

Не все в поведении Дженни объясняется вульгарной корыстью, как в предательстве Иуды, не все объясняется тридцатью сребрениками. В действиях Дженни и ее отношении к собственным поступкам есть какая-то отрешенность от морали, эпическое, почти величественное, скорее усталое, чем вызывающее, ощущение себя по ту сторону морали, какое-то почти сомнамбулическое спокойствие на счет своей нравственности и своей судьбы. Самое правильное будет, если мы решим, что главный мотив предательства Дженни — это отсутствие мотива Там, где мы ожидали обнаружить нечто плотное и осязаемое, — пустота, дыра, зияющее ничто, образованное безжалостным разделением элементов. В традиционно построенной пьесе поступки героев, естественно, вытекают из логики обстоятельств и логики данного драматического характера, каким бы сложным он ни был. В театре Брехта поступки героев показаны «как нечто поражающее»[[127]](#footnote-128). Тема загадочной опасной немотивированности человеческого поведения широко распространяется в европейском искусстве рубежа 20 – 30‑х годов, отражая в себе романтическое и настороженное отношение к человеку, усиленное в связи с тревожными общественными предчувствиями, ожиданием внезапных роковых перемен.

В «Трехгрошовой опере» — относительно всех ее героев, взятых вместе, и каждого из них в отдельности — нет единой точки зрения, условной перспективы, неподвижной точки схода, где на некотором удалении от нас, в заманчивой воздушной глубине, пересеклись бы стремящиеся друг к другу линии. Люди и предметы увидены здесь одновременно и с той и с другой стороны, и сверху и снизу. Как на полотнах кубистов, как в классической китайской живописи, нам демонстрируется {261} одновременно несколько точек зрения. Каждый персонаж стоит особняком, почти независимо от другого, кажется, так же независимы один от другого различные элементы расчлененной модели, даже если эта модель — душа человека (нежность и бессердечие Полли показаны одновременно, но и порознь). Драматический герой Бертольта Брехта — не человек без качеств, а человек со слишком многими качествами.

Мы не можем прийти к какому-либо окончательному выводу на счет того или иного персонажа, да и они сами, наверно, не смогли бы сказать о себе что-либо определенное. Глядя на них, мы иногда готовы предаться тому отчаянию, которое овладело когда-то гоголевским художником Пискаревым при виде наполненной людьми бальной залы. «Необыкновенная пестрота лиц привела его в совершенное замешательство; ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Требуются усилия, чтобы собрать воедино этот мир, увиденный с различных точек зрения, безнадежно разделенный на элементы. Сложное целое, которое должно образоваться из комбинации элементов, напряжением творческой воли художника и воображением зрителя, является, как указывали создатели эстетики монтажа, ссылаясь на Ницше, «составным, рассчитанным, искусственным»[[128]](#footnote-129). Однако в этом целом есть и своя органика, и своя внутренняя свобода.

И Брехт, и Эйзенштейн, обосновывая теорию монтажа и разделения элементов, ссылаются на классическую китайскую живопись.

«Как известно, — писал Брехт, — китайцы не признают искусства перспективы, они не любят созерцать изображаемый мир с какой-нибудь одной точки. На их картинах уживается множество предметов, которые расположены на листе, как люди — на территории города — не то чтобы независимо друг от друга, но и не в такой зависимости, которая угрожает их самостоятельности. Если продолжить сопоставление, можно сказать, что люди, с которыми мы сравниваем изображаемые предметы, чувствуют себя в этом городе — то есть на картине художника — куда свободнее, чем мы привыкли. {262} Они живут вместе не только потому, что принадлежат к одному роду. В композициях китайских художников, нет обычного для нас элемента принуждения. Их художественный строй основан не на насилии. Их композиция отличается большой свободой. Глаз зрителя (сплошь и рядом) наталкивается на неожиданности. Каждый предмет может играть самостоятельную роль. Тем не менее все изображенное на листе находится в некоей взаимосвязи, образуя единое целое, которое, впрочем, нельзя назвать неделимым. Такую картину вполне можно разрезать на части, и она от этого не утратит смысла, но, конечно, что-то в ней все-таки изменится»[[129]](#footnote-130).

В этом фрагменте обращают на себя внимание слова о свободе, отсутствии принуждения в произведениях, которые не изображают мир с какой-нибудь одной точки и не признают условной перспективы. Ощущение легкости и свободы, возникающее от классической китайской живописи, Брехт связывает также с наличием пустот, ничем не заполненного пространства — впечатление свободы возникает от свободного пространства. Все это объясняется стремлением не навязывать зрителю свою волю (соображение тем более важное, что в 50‑е и 60‑е годы монтаж подвергся критике со стороны идеологов французской «новой волны» именно как инструмент насилия, проявляемого художником по отношению к действительности и по отношению к зрителю). Отметим также, что независимое раздельное расположение предметов на картине китайского художника Брехт сравнивает с расположением людей на территории современного города, «неожиданным образом сближая друг с другом древнюю традицию восточной живописи и современный урбанизм»[[130]](#footnote-131).

Разделение элементов, отсутствие единой перспективы в эпическом театре сначала вызывают в нас чувство тревоги, а потом приносят успокоение, то самое ощущение непринужденности и свободы, которым Брехт восхищается в картинах старых китайских мастеров. Чувство свободы рождается оттого, что один герой расположен в сценическом пространстве как бы независимо {263} от другого, и оттого, что одни его душевные качества почти независимы от других, они скреплены друг с другом, как говорят в технике, «мягким сцеплением», не жестко, не намертво.

Драматический персонаж в «Трехгрошовой опере» может поступить и хорошо и дурно, формирование его личности еще не завершено, его душевные свойства еще не застыли в некоем постоянном, нерасторжимом переплетении. Герой еще может прислушаться к тому или иному голосу, звучащему в его душе, он еще в состоянии отдать предпочтение одному или другому элементу своего «я», а может и комбинировать их в различных вариантах, как цветные стекла в калейдоскопе. Выбор у брехтовского героя 20‑х годов (вообще у Европы 20‑х годов) еще впереди, и что будет выбрано, зависит от множества обстоятельств. А пока герой наслаждается своею детской свободой, а мы — прихотливой игрой различных свойств его личности. И в этом аспекте видна игровая природа «Трехгрошовой оперы». (В 20‑е годы были в моде и танго, и фокстрот, и шимми. Но самым популярным стал тогда чарльстон, об этом десятилетии говорят: чарльстонирующие 20‑е. В чарльстоне партнеры мало зависят друг от друга, они подчиняются общему ритму, но движутся не в унисон, отлично один от другого. Танцевальные па чарльстона построены на том, что левая нога словно не зависит от правой; одна нога может быть неподвижной, как бы растирая подошвой брошенный на пол окурок, а другая в это время гуляет себе на свободе, выделывая черт знает что. Чарльстон — самый напористый, самый ритмичный и самый свободный, «разделенный на элементы» танец 20‑х годов, предтеча позднейшего рок‑н‑ролла.)

Концепция драматического характера, выдвинутая в «Трехгрошовой опере», была развита Брехтом в ряде монументальных произведений конца 30‑х – начала 40‑х годов, в которых завершилось формирование системы эпического театра — в «Жизни Галилея», «Мамаше Кураж», «Господине Пунтиле и его слуге Матти», «Добром человеке из Сезуана».

В последней из названных пьес, замыкающей собой 30‑е годы, разделение элементов доведено до крайности. Эпизоды пьесы монтируются таким образом, что героиня выступает перед нами поочередно, так как добрая {264} Шен Те, то в образе злого Шуи Та. Разделение элементов заходит здесь так далеко, что дальше некуда (один театральный персонаж на наших глазах превращается в два: первый — гуманист и филантроп, второй — эксплуататор и кровопийца).

Эстетика монтажа имеет отношение и к зрелому творчеству Брехта, но с 20‑ми годами она связана особыми узами — особыми интересами — в них она коренится.

О Гарольде Паульсене, исполнителе роли Мэкхита, известный театральный критик Альфред Керр писал, что этот молодой человек «обладает почти что женским обаянием, но поет с великолепной мужской силой»[[131]](#footnote-132). Артист покорял публику своим заправским видом налетчика и своей элегантностью, своим рваным пиджаком и своей гибкой походкой, одинаково характерной для салонного льва и для хищника, крадущегося в каменных джунглях большого города.

Раздельно воспринятые публикой контрастные черты театрального образа имели точные соответствия в реальной жизни: шикарные молодые люди середины 20‑х годов носили широкие брюки и пиджаки в обтяжку: они были похожи одновременно на мужественных капитанов дальнего плавания и на педерастов.

А если бы исполнительницы женских ролей в спектакле театра на Шиффбауэрдамм были одеты не в костюмы викторианской Англии, а по моде 20‑х годов, как это имело место в других постановках «Трехгрошовой оперы», то на них были бы коротенькие, прямые, открытые платья-рубашки, свидетельствующие столько же о мечтательной невинности, сколько и о постоянной готовности к самым рискованным ситуациям. В 20‑е годы на Западе были в моде два типа женщин: эротико-романтический — помесь Гретхен и вамп, и трезво-деловой — нечто среднее между честолюбивой конторщицей и подтянутой спортсменкой: девушка с короткой стрижкой, в строгом английском костюме, с чемоданчиком в руке[[132]](#footnote-133). В Полли Пичем переплелись черты двух, казалось бы, несовместимых человеческих типов одной эпохи: разумеется, они не могли слиться в нечто гармонически законченное. Полли ведет себя то как девушка {265} в открытом платье-рубашке, то как девушка в деловом костюме, то она — грешница, безрассудная влюбленная, то — служащая из офиса.

Пройдет несколько десятилетий, и новаторов 20‑х годов, пользовавшихся в своем творчестве приемом монтажа, станут упрекать (не без влияния неореализма с его цельностью, безыскусственностью, пафосом документальной достоверности и предельного жизнеподобия) в чрезмерно властном отношении к жизни, которую они в своих произведениях кроили и перекраивали, как хотели, вместо того чтобы перенести в искусство ее целостный и нетронутый образ. Так-то оно так. Но ведь и сама историческая действительность послевоенной Европы была нецельной, неустойчивой и недостоверной; изменчивая и зыбкая, она была расколота во многих направлениях, она играла с человеком в прятки, дразнила и мучила его воображение, поражая его своим динамизмом и несогласованностью своих разнонаправленных стремлений, она возбуждала в человеке честолюбивые мечты и ставила его в тупик. С другой стороны, в 20‑е годы то тут, то там формируется новое отношение к гармонии и красоте, как к чему-то такому, что должно быть расчислено, скомбинировано и составлено; художник хочет уподобиться конструктору, создающему свою прекрасную машину из разных узлов и деталей, аптекарю, составляющему свое снадобье по сложной рецептуре. В этих эстетических представлениях сказывается, помимо прочего, недоверчивое, властное, нетерпеливое или презрительное отношение к несовершенной природе — к существующей реальности — и самонадеянная, лишь отчасти утопическая оценка созидающих возможностей человека.

20‑е годы — это не только эпоха монтажного искусства, но и «монтажная» историческая эпоха, время разделения элементов, вступающих друг с другом в неожиданные и острые сочетания. Применительно к этому времени принцип художественного монтажа в известном смысле — это принцип наибольшего соответствования действительности. Монтаж — это и есть — да позволено будет так выразиться — документализм 20‑х годов. (Не случайно в это время рождается новый художественный жанр: фотомонтаж, двуединое сочетание понятий, невозможное в более ранние десятилетия).

{266} В творчестве Брехта принцип монтажного разделения элементов получил достаточно определенное социологическое обоснование, раскрывающее перед нами драматизм поведения человека в буржуазном обществе.

## \* \* \*

Ни цинизм, ни лирика, ни новая деловитость, ни новая сердечность не являются истинной темой «Трехгрошовой оперы». Тема этого великого театрального произведения конца 20‑х годов, возникающая из монтажа различных идейно-художественных элементов, — ожидание, предчувствие роковых и неотвратимых перемен.

В опере Брехта — Вейля мы застаем общество на перепутье, на пороге важных решений, мы видим людей, способных поступать и так и этак, открытых добру и злу, склонных к тому, чтобы любить, и к тому, чтобы убивать, к тому, чтобы отдаться душевной страсти, и к тому, чтобы продать себя и другого, к тому, чтобы восстать, и к тому, чтобы устроить погром. «Трехгрошовая опера» пронизана ожиданием близких перемен и сама торопит их, в ней чувствуется упоение накопленной энергией и богатством открывающихся впереди возможностей, еще не выбранных, еще не испробованных, еще не испорченных, еще таких неведомых и доступных. Неизвестно, каким окажется завтра этот подвижный, играющий избытком сил, бравирующий своею беззаботностью и своею трезвостью уличный мир, танцующий танго и чарльстоны, поющий сентиментальные и яростные песенки, разъятый на элементы, готовый собраться в нечто целое и обрести устойчивые центры притяжения. В опере Брехта — Вейля мы видим огни большого города и предчувствуем новые времена, — неясно только, как они себя покажут. Мы видим действующих лиц в тот волнующий и тревожный исторический миг, когда для всех уже очевидна близость необратимых перемен, но никому еще не ясно, в каком направлении они осуществятся, когда силы, клокочущие на дне больших городов, уже приведены в движение, но еще неизвестно, куда они двинутся, примет их порыв повстанческий или погромный характер. Многозначность художественного стиля и мотивов «Трехгрошовой оперы», колеблющихся между романтическим пафосом и оголтелым цинизмом, {267} немотивированный, противоречивый характер поведения ее героев свидетельствуют о времени, когда она была создана, и о будущих временах, еще только маячивших впереди.

«Трехгрошовая опера» — это «Чайка» эпического театра.

Были в Московском Художественном театре и до «Чайки» прекрасные постановки, но только в чеховском спектакле открылось все значение новой театральной системы. Были у Брехта прекрасные пьесы и постановки и до «Трехгрошовой оперы», но только в этом спектакле эпический театр обнаружил свои истинные возможности и далеко идущие намерения.

Случай «Трехгрошовой оперы» не мог повториться.

В 1929 г. в театре на Шиффбауэрдамм ставят «Happy end» — новое сочинение Брехта — Вейля и Элизабет Гауптман. Премьеру снова назначают на 31 августа в надежде, что счастливое совпадение чисел поможет повторить успех прошлогоднего спектакля. «Happy end» проваливается и быстро сходит со сцены. Брехт досадует и недоумевает: кажется, новая вещь сработана по модели «Трехгрошовой оперы», а вместо ожидавшегося триумфа явный неуспех.

Но за год многое переменилось. Общественные настроения, отразившиеся в «Трехгрошовой опере», в ее амбивалентной природе, в загадочном, дразнящем двуединстве ее разоблачительно-лирических и отрицающе-утверждающих интонаций, по-видимому, больше не имели под собой почвы. Исторический пейзаж Германии 1929 г., да и других стран, — совсем не тот, что был год назад. В считанные месяцы все определилось тверже и отчетливее: быстро произошла поляризация сил и сошло на нет ощущение множества сверкающих впереди возможностей. 1928‑м годом, «Трехгрошовой оперой» в Германии кончились «золотые 20‑е». Через два года на лейпцигской премьере «Махагони» (9 марта 1930 г.) часть публики стремится сорвать спектакль, в зрительном зале свистят, шикают, устраивают драку. А еще через два с лишним года Брехт говорит Луначарскому в их последнее берлинское свидание: «Недаром Герхардт Гауптман назвал свою последнюю пьесу “Перед заходом солнца”… Теперь этот “заход” надвинулся еще ближе… Надвигается тьма».

# **{****268}** 6 Перед заходом солнца *История одной драмы*

Тема заката, борьбы света и тьмы возникает в западном театре в начале 30‑х, а исчезает в начале 40‑х годов. Драматургия этого времени начинается пьесой «Перед заходом солнца» (1931), а завершается «Путешествием длинного дня в ночь» (1940). В пьесе Гауптмана говорится о последних днях старой гуманистической культуры и надвигающемся мраке фашистского варварства, в пьесе О’Нила — о неизбежном душевном ожесточении и помрачении рассудка, вызванном долгой чередой разочарований. Пьеса Гауптмана — это предуведомление об имеющих быть 30‑х годах, пьеса О’Нила — реквием по 30‑м годам, по несбывшимся, погаснувшим до срока романтическим надеждам. Также и крестьянские трагедии Гарсиа Лорки, созданные в первой половине 30‑х годов, движутся от мирного розового утра к кровавой ночи, освещенной смертельно бледным светом луны. В 1941 г. Ануй заканчивает «Эвридику», где подводит {269} итоги своего довоенного творчества. Сопоставление света и тьмы сделано здесь через ожесточенное перемещение традиционных понятий. Юные герои Ануя, Орфей и Эвридика, грязному тусклому свету дня предпочитают подземный Аид. Когда Орфей расстанется с жизнью, все для него «станет чистым, сияющим, ясным»; входя в царство смерти, «он останавливается на пороге, словно ослепленный светом».

Существовавшая прежде в смутных или язвительных пророчествах, проникнутая духом философского пессимизма и циничной фельетонной публицистики тема заката Европы в 30‑е годы воспринимается как тема борьбы света и мрака. По мере того как она приобретает трагический смысл, она звучит все менее фатально, раскрываясь в резких полыхающих контрастах, в длительных и беспощадных борениях. Герой пьесы Гауптмана, Маттиас Клаузен, говорит о сиянии земного рая, которое сменяется на его глазах черной ночью, о духе тьмы Аримане, приходящем к власти после Ормузда, духа света. В разгоряченном воображении Гауптмана (в искусстве 30‑х годов), как когда-то в религии древних иранцев, мир предстает строго дуалистическим; он разделен на два враждебных начала: света и тьмы, добра и зла; между ними не может быть перемирия и компромисса, — речь идет о том, победит ли дух тьмы и как долго продлится его власть.

В театре, вследствие его драматической природы тема борьбы света и мрака звучит наиболее напряженно, однако же она не чужда и другим искусствам этого времени, давая о себе знать в прозе Фейхтвангера и Хемингуэя так же отчетливо, как в живописи Пикассо или музыке Шёнберга. В творчество Хемингуэя эта тема входит начиная со «Смерти после полудня» (1932), где описан и прокомментирован ритуал смертельного поединка, происходящего при жгучих ослепительных лучах предзакатного солнца; в двух лучших рассказах этой поры, написанных один за другим, — «Снега Килиманджаро» и «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера» (1936) — говорится о трагической ясности сознания и ослепительных озарениях, которые посещают человека накануне смерти (герой «Снегов Килиманджаро» умирает черной африканской ночью под вой гиены; в последнем забытьи он видит «заслоняющую все перед глазами, {270} заслоняющую весь мир, громадную, уходящую ввысь, немыслимо белую под солнцем вершину Килиманджаро»). Тема боя быков — игры жизни и смерти, света и тени, любви и случая появляется у Пикассо тогда же, когда и в творчестве Хемингуэя, — в начале 30‑х годов. У Хемингуэя человек и бык фатально разъединены и противостоят друг другу как храбрость — и опасность, которую храбрый человек должен победить, у Пикассо героем является минотавр — человеко-бык. В минотавре опасно и противоестественно соединились свет и тьма, способность любить и способность насиловать, он может быть добродушен, но может быть и свиреп. В «Минотавромахии» (1936) мощному злобному чудовищу, неотвратимо надвигающемуся, заслоняющему собою небо, противостоит девочка со светлым задумчивым лицом, выступающим из мрака, в одной руке у нее цветы, в другой — свеча; минотавр боится слабого, едва мерцающего огонька свечи и отворачивает от него свою страшную темную косматую рогатую голову. В «Гернике» (1937), самой известной картине Пикассо 30‑х годов, тема борьбы света и мрака истолкована апокалиптически; показан черно-белый мир, загнанный в подполье, вдребезги разбитый, растерзанный, разлетающийся на куски. Как в «Эвридике» Ануя, как в театре Гарсиа Лорки, мотив дня и ночи истолкован в «Гернике» через трагический парадокс: солнце изображено всевидящим равнодушным оком, тусклой лампой, светящей мертвенным светом, с ним соперничает живой огонь светильника, который держит женская рука. На рубеже 30‑х и 40‑х годов тема падающей на землю мглы приобретает у Пикассо самое мрачное и неистовое воплощение; в новейшем исследовании о художнике этот период его творчества назван «Путешествие на край ночи». Как в «Гернике», действие «Кол нидрэ» Шёнберга (1939), предполагается, происходит в подвальном помещении, в глухом убежище; по ночам здесь тайно собираются единомышленники, чтобы очиститься и освободиться от ложных обетов. Драматическая кульминация тридцать девятого опуса Шёнберга, созданного для голоса, хора и оркестра, приходится на слова: «Да будет свет!».

Герой Томаса Манил, композитор Адриан Леверкюн, создает свое последнее, «закатное» произведение — симфоническую кантату «Плач доктора Фаустуса» на рубеже {271} 20‑х и 30‑х годов. В это время драматург Герхардт Гауптман пишет пьесу «Перед заходом солнца».

Из пьесы Гауптмана со всей очевидностью следовало, что зловещие события, которые надвигались тогда так явственно и неотвратимо, — это не только начало новой драмы, но и развязка драматических противоречий, возникших много раньше, задолго до 30‑х годов. Судьба Маттиаса Клаузена — это и пророчество о близком будущем Германии, и последний, пятый акт исторической драмы, начало которой было угадано еще в прошлом веке, в первых произведениях Гауптмана.

## \* \* \*

Герои раннего Гауптмана мечтают жить надменно, в сосредоточенном и гордом уединении, но не умеют осуществить свои заносчивые намерения. Они считают себя индивидуалистами, рвутся прочь от окружающей среды — и остаются в ее пределах. Они упрекают других за то, что те не признают их исключительности, их особых сверхчеловеческих прав, но в глубине души сами не уверены в своих силах. Самоутверждение героя происходит в форме разлада с окружающими и с самим собой.

Гауптман первый из европейских авторов показал, как переродилось традиционное театральное амплуа: герой-индивидуалист стал неврастеником, замкнутым в болезненно-неустойчивой и неустранимой ситуации: он и вне среды и связан с нею кровными узами, он ею тяготится и к ней тяготеет, взирает на нее сверху вниз и чувствует себя ее рабом. Герой все мечтает о силе, о том, чтобы собраться духом и — воспарить, преодолев отягощающую двойственность своего положения; он хочет подняться высоко вверх и оттуда, из своего романтического далека, из орлиного гнезда взирать на всех остальных, копошащихся внизу, влачащих свою кропотливую, свою убогую, свою филистерскую жизнь. Как пьесы Чехова или Горького полны рассуждений о смысле жизни, так в пьесах Гауптмана без конца говорят о силе; смысл жизни его героев состоит в том, чтобы обрести силу, В первой пьесе Гауптмана «Перед восходом солнца» (1889) проблема силы (и слабости) понимается чересчур прямолинейно и носит откровенно медицинский характер: {272} герой мечтает о здоровой сильной жене: он бежит прочь от любимой девушки, когда узнает, что у нее дурная наследственность — отец-алкоголик. Но уже и в этой, наивно натуралистической трактовке тема силы порою звучит и более широко: например, о «Страданиях юного Вертера» в пьесе говорится: «… это книга для слабых людей». В «Одиноких» (1891), второй — программной — пьесе Гауптмана, драматические персонажи на протяжении пяти актов ведут речь о силе, о том, кто слаб, а кто крепок духом, у кого на что хватит воли, кто кому сломает душу.

— Ах, оставь, не так уж я слаба.

— Он не сильная личность…

— Мы тоже делаем ошибки слабых людей.

— Ты слаб, Ганс!

— А если у меня слабая воля?

— Но у меня есть воля… у меня есть воля, ты понимаешь это?

Про одну из героинь, едва она появляется на сцене, говорится: «В ее непринужденных движениях чувствуется грация и сила», про другую — что она все слабеет и слабеет. В финале «Одиноких», как впоследствии у Чехова в «Чайке», заходит речь о кресте, который человек должен нести всю жизнь. Нина у Чехова говорит: «Умей нести свой крест и веруй». А Иоганнес в «Одиноких» говорит так: «Ну ладно, я буду нести свой крест. Я буду крепко его держать, даже если он меня раздавит». Герой мерится силой даже с крестом, который понесет через всю жизнь: крест будет на него давить, а он все равно не выпустит его из рук. И в последней дофашистской пьесе Гауптмана «Перед заходом солнца» (1931) так же пространно, так же запальчиво и ожесточенно спорят о силе, о том, кто над кем возьмет верх. Бесконечные разговоры на эту тему в конце концов приобретают навязчивый, непристойный, почти что пародийный характер — одновременно истерический и доктринерский. Как в пьесах Чехова Томаса Манна раздражали длинные — дилетантские, как он полагал, — рассуждения драматических персонажей о смысле жизни, так у читателя, воспитанного на русской литературе, вызывают недоумение и досаду нескончаемые разговоры героев Гауптмана о силе, о том, как хорошо быть сильным и как прекрасно было бы набраться сил.

{273} Откуда однако же у одиноких нервических персонажей немецкого писателя эта неотступная мечта о силе и не просто о силе, а о сверхчеловеческой мощи? Они мечтают о необыкновенной силе, потому что обыкновенная человеческая жизнь не идет им впрок — они не в состоянии с нею сладить, не знают, как ее прожить. Естественным проявлениям жизни они не доверяют, мечтая над ними воспарить, предпочитая держаться от них подальше, но и на роль ницшеанца, сверхчеловека, они не годятся — по слабости душевной. Истинная, далеко лежащая причина их душевной растерзанности и их положения, двусмысленного и шаткого, состоит в том, что окружающая жизнь и в самом деле не заслуживает доверия — не располагает к себе. Она узка, убога, мелочна, ее обыденные и духовные начала разъяты и разобщены. Практическая и духовная сторона жизни настолько удалены друг от друга, что герой заранее обречен выбирать между ними, вместе они ему не даны.

В первой пьесе Гауптмана «Перед восходом солнца» разрыв между простым людским обиходом и духовными запросами личности показан слишком наглядно. С одной стороны, грубые спившиеся мужики, с другой — просвещенный журналист, сторонник решительных социальных преобразований. Богатая невежественная крестьянка говорит о своей падчерице, окончившей пансион: «Чтобы эта девка по хозяйству что сделала… боже упаси! Пары ложек не приберет. Зато Шиллеры разные, и Гете, и прочие паршивцы, которые только и знают, что врать, — вот они и дурят ей голову». В более поздних пьесах противопоставление унылой житейской практики и возвышенных идеальных стремлений сделано, может быть, более тонко, но столь же решительно. Разрыв между практической и духовной сферой человеческой жизни, имевший место и в других странах Европы, в Германии приобрел характер устойчивой национальной традиции. Еще в 1844 г. молодой Маркс как о чем-то давно известном писал, что «в Германии… практическая жизнь так же лишена духовного содержания, как духовная жизнь лишена связи с практикой…»[[133]](#footnote-134). Сто лет спустя Томас Манн, размышляя о причинах, которые привели Германию к нацизму, указал на роковое {274} для всей немецкой истории раздвоение человеческой энергии на абстрактно-спекулятивный и общественно-политический элемент[[134]](#footnote-135). У Гауптмана две стороны национальной жизни, два вида человеческой энергии, неизбежно противостоят друг другу, и от пьесы к пьесе все дальше расходятся. В ранних произведениях, которые относятся к последним десятилетиям прошлого века, идеальные и практические силы жизни, хотя и разъединены, но еще не глухи друг другу. А, например, в «Доротее Ангерман», пьесе 1925 г., носителем духовного начала оказывается книжник, библиотекарь, учитель словесности, человек, совершенно бесполезный в делах практической жизни, ему противостоит уголовный тип — гангстер, сутенер, педераст, наглый обольститель; диалог, волею случая возникающий между ними, совершенно бессмыслен.

Из того обстоятельства, что духовная и обыденная стороны жизни в окружающей действительности фатально разъединены, герой Гауптмана делает неожиданный вывод о необходимости еще большего и решительного обособления каждой из них. Если повседневная практика отчуждена от высоких целей и интересов, значит, нужно устраивать свою жизнь в отдалении от нее. Герой готов пожертвовать полнотой проявлений жизни — только бы завоевать духовную свободу. Чтобы добиться внутренней независимости, человек в произведениях Гауптмана, как и у Томаса Манна, должен что-то недополучить, чем-то пожертвовать, от чего-то отказаться: мыслитель — от семейного счастья, композитор — от сердечных привязанностей, писатель — от политики. Гете в романе Томаса Манна ради искусства должен поступиться своими чувствами, а Лотта во имя материнских и супружеских обязанностей — от близости миру искусства. (Типично немецкое решение проблемы, ведущее к еще большему раздроблению жизни, в противовес мечте о синтезе идеальных и материально-обыденных элементов жизни, пронизывающей современную Гауптману русскую культуру конца XIX – начала XX веков — от Чехова до Блока.) В произведениях Томаса Манна мотив сознательного и добровольного {275} оскопления собственной жизни, исследованный в свете немецкой общественно-культурной традиции, звучит патетически и грандиозно, порою с демонической силой, несмотря на постоянную ироническую интонацию писателя, — достаточно, впрочем, корректную; у Гауптмана ситуация самоограничения и самоизоляции предстает чаще всего в непрезентабельном виде, освещенная тусклым светом повседневности, сопровождаемая пошлыми учеными речами и семейными дрязгами. По Гауптману, жизнь, окружающая героя, действительно жалка и убога, но и способ, каким от нее хотят освободиться, тоже достаточно убог. Для того чтобы идея бегства от жизни во имя духовного господства над нею приобрела героический и грандиозный характер, должен появиться черт. Томас Манн, как известно, так и пишет: «Где высокомерие интеллекта сочетается с душевной косностью и несвободой, там появляется черт»[[135]](#footnote-136). У Гауптмана в его пьесах есть и высокомерие интеллекта, и косность, и несвобода, а вот черта нет. В желании преодолеть узость и раздробленность жизни через еще большую узость и раздробленность он, как художник, не находит ничего демонического. Он всем сердцем сочувствует своим честолюбивым и несчастным героям, он и сам увлечен надменными, самолюбивыми видениями, но в конце концов трезвая и гуманная сторона его натуры берет верх, и тогда он все расставляет по местам и всему находит настоящую цену[[136]](#footnote-137). Гауптман с его сильным простонародным {276} жизненным чутьем, всегда выручавшим его там, где он, как мыслитель, был не уверен в себе, полагал, что заклание жизни во имя надменного торжества над нею — над трупом? — во имя духовной свободы и духовной исключительности хотя и заманчиво, но не ведет к добру, а главное, не приносит желанных плодов. Индивидуалистический способ освобождения от противоречий действительности отвергается в его пьесах не только потому, что убог, продолжая собою убожество окружающей жизни, и требует слишком больших человеческих жертв, но и потому, что Гауптман сомневается в результатах, ради которых приносятся эти жертвы. Он ставит под сомнение цель, а не только способ, каким ее пытаются достичь; точнее говоря, он не уверен, что этим способом кто-либо достигнет желанной цели. Пьеса «Михаэл Крамер», например, может быть истолкована нами как предупредительная, не столько, впрочем, полемическая, сколько предостерегающая реплика «Доктору Фаустусу» Томаса Манна.

Как известно, черт обещает композитору Адриану Леверкюну, герою «Доктора Фаустуса», гениальность и хмельную творческую свободу, если тот примет его условия — откажется от любви, станет выше людей, поведет одинокую жизнь на морозных вершинах духа, где царят «надменность» и «холод», — если он сделает то, чего хотят, но обычно не могут сделать герои Гауптмана. Потом, много лет спустя, Леверкюн пожалеет, что предался сатанинским неистовствам вместо того, чтобы честно войти «в людской обиход». Но ведь отрешенность от обиходной жизни и была единственным условием гениальных озарений Леверкюна. Ему, как он полагает, пришлось выбирать между привязанностями естественной повседневной жизни и творческой свободой — он выбрал свободу. В любом случае, что бы он ни выбрал, на нем лежала бы вина: в одном случае — перед искусством, перед своим даром, в другом — перед {277} жизнью. Молодые герои Гауптмана: Иоганнес Фокерат в «Одиноких», мастер Генрих в «Потонувшем колоколе», Арнольд в «Михаэле Крамере» — стоят перед тем же выбором: унылое прозябание в мещанской трясине или терновый венец духовной исключительности, «долина» или «гора». В «Михаэле Крамере» это противопоставление крайне обострено.

С одной стороны, уединенная тихая мастерская Михаэла Крамера, с ее стерильной чистотой и педантичным порядком, с строгой серо-голубой стеной, на которой висят гипсовые слепки и посмертная маска Бетховена, с мольбертом, на котором стоит неоконченная картина из жизни Христа — над нею вот уже семь лет трудится старый художник. Мастерская Крамера — это келья отшельника, это, как сказал бы герой Томаса Манна, место «надменного» и «холодного» уединения, храм подлинного искусства, противостоящего, как с гордостью говорит сам художник, житейской пошлости и «рыночной суете».

А с другой стороны — безвкусный мещанский ресторан с шумными вульгарными посетителями, с жеманной и чувственной дочерью хозяина — жрицей пивной стойки. Один из учеников Крамера с ужасом думает о том, что было бы, если бы картина его наставника, изображающая «торжественно-спокойный образ Спасителя», вдруг оказалась здесь, внизу, «в этом чаду и угаре». Слушая смех и крики подвыпивших бюргеров, преданный ученик Крамера с отвращением говорит о судорогах «чудовищной свистопляски обывательщины в большом городе» и с восхищением — о подвиге своего наставника. Он дал ученикам чувство «божественной гордости» и вырвал их из «мещанской тины».

Казалось бы, в этой ситуации для художника, который хоть сколько-нибудь дорожит своим талантом, не может быть колебаний, он призван отряхнуть с себя прах обывательщины и подняться вверх, к высотам духа, укрывшись, как Михаэл Крамер, в своем упорном и сосредоточенном одиночестве. Но почему же тогда Арнольд Крамер, сын художника и сам художник, проводит ночи в пошлом мещанском ресторане? Почему этот неловкий гениальный юноша с черными огненными глазами бежит из мастерской отца вниз, в ресторанный чад, к грубым посетителям, которых он презирает, {278} к вульгарной хозяйской дочке, которая его третирует? Да потому — помимо прочего — что он не уверен в результатах многолетнего отцовского подвижничества.

Адриан Леверкюн в своем холодном и надменном одиночестве многого лишен, но, по видимости, многое приобрел — узнал счастье сверхчеловеческих порывов, стал автором гениальных произведений. Уговаривая молодого композитора не стоять за ценой и заключить с ним договор, черт расхваливает свой товар: «Ибо наш товар, — говорит он, — … порывы и озарения… ощущение свободы, вольности, отрешенности, уверенности, легкости, могущества, торжества…»[[137]](#footnote-138). Нечистый дух дорого взял с Леверкюна, зато и товар предложил, кажется, самый замечательный. Так вот: если бы мы не знали, что «Михаэл Крамер» написан задолго до романа «Доктор Фаустус», можно было бы сказать, что Гауптман в своей пьесе выдвигает неожиданное возражение против черта Томаса Манна. Его смущает не только чрезмерно высокая — бесчеловечная — цена, которую запрашивает черт, но и его товар, то, что, кажется, сомнению не подлежит. Обычно вызывают опасения жестокие условия, которые дьявол ставит своим клиентам, но не его способность исполнить чужое желание; в этом смысле немецкий черт всемогущ: обещал Фаусту молодость — и превратил его в цветущего юношу, раздразнил воображение Леверкюна великими радостями творчества — и сделал его гениальным композитором. Но именно в отношении товара, предлагаемого нечистым духом, Гауптман особенно недоверчив.

У нас нет никакой уверенности, что «философско-критическая, психофизиологическая — сам черт не разберет…» работа Иоганнеса Фокерата, о которой столько говорится в «Одиноких» и ради которой должны быть принесены такие жертвы, — это нечто выдающееся. Единственное, что известно об этом объемистом манускрипте и о чем с колоссальной гордостью говорит и сам Иоганнес и его близкие, — что в нем «один указатель источников — двенадцать страниц!». Также не говорится ничего определенного и по поводу художественной ценности неоконченной картины Михаэла Крамера. Все же в пьесе достаточно намеков, чтобы {279} догадаться, что эта картина — плод уединенных семилетних трудов — пока еще не вполне удалась и вряд ли удастся когда-нибудь в будущем. Иначе говоря, Гауптман не убежден, что через холод и надменность по отношению к людскому обиходу можно обрести хмельную творческую свободу — высшее выражение духовной свободы — и стать гением. Скорее он склонен предположить, что этот путь духовного самоутверждения ведет к отлучению от истинной поэзии. Помимо того, что надменное возвышение над миром и другими людьми обрекает человека на урезанное, затворническое, чуть не тюремное существование и требует слишком больших жертв (что так прекрасно показал впоследствии Томас Манн), этот способ, как подозревал Гауптман, имеет результатом не творческую свободу и гениальные озарения, а душевную сухость, сердечную недостаточность. Ущемление живого непосредственного общительного чувства, по Гауптману, приводит не к моцартианству, а к сальеризму. То есть не так, чтобы Гауптман прямо утверждал, что заносчивое и брезгливое отстранение от обыденной жизни непременно ведет к сальеризму, он только со свойственной ему в таких случаях осторожностью (мучительная, деликатная неуверенность в решении кардинальных вопросов бытия составляет главную слабость Гауптмана-мыслителя и главное обаяние его как художника) позволил себе усомниться в том, что таким сверхчеловеческим способом можно получить сколько-нибудь надежную гарантию гениальности. Обычно индивидуализм в его пьесах лишен настоящих жизненных сил и демонического начала — воспринимаясь читателями как еще одно проявление узости и несвободы самой действительности.

Вот почему Арнольд Крамер, юноша с задатками гения, бежит из мастерской своего отца в кабацкое пивное логово, — раз уж приходится выбирать между «горой» и «долиной». Там, наверху, в самодовольном и самоубийственном затворничестве годами создается — вылизывается, вымучивается — сомнительный шедевр — картина на евангельский сюжет, здесь, внизу, в ресторанном чаду, под хамский гогот завсегдатаев гениальный молодой человек своим молниеносным карандашом рисует карикатуры на застольных соседей. У Гауптмана гений — это Арнольд Крамер, тот, кто неизбежно тянется к жизни, {280} какова бы она ни была, а его отец лишен подлинного дара. Другое дело, что полнокровная всечеловеческая жизнь, о которой мечтает Арнольд Крамер, оказывается невыносимо пошлой, она жестоко глумится над теми, кто к ней стремится и возлагает на нее надежды. Положение отца и сына в равной мере трагично отец, поставивший себя над жизнью, удалившийся в свою мастерскую, как в монастырь, обрекает себя на доктринерство, на душевное оскудение и сальеризм, сомнительно, чтобы он создал нечто выдающееся, а сын, моцартианская, хотя и изувеченная уже натура, «гуляка праздный», — обречен погибнуть, задыхаясь в мещанской среде, вдобавок еще и отвергнутый ею, вышвырнутый вон[[138]](#footnote-139).

{281} Но видел ли Гауптман какой-нибудь выход из этой тягостной и безнадежной ситуации? Видел: в старости.

## \* \* \*

По Гауптману, настоящая, неискаженная старость — это благословенная пора, когда естественнее всего преодолевается разрыв между стремлениями духа, теряющими нездоровую чрезмерность молодости, и потребностями материально-практической жизни, приобретающими умеренный и просветленный характер. Старость у Гауптмана сильнее молодости. Вообще он полагал, что человеку следует жить долго, год за годом укрепляя свои телесные и душевные силы, устанавливая гармонические отношения между собой и окружающим миром, между своими желаниями и своими возможностями, — и сам старался следовать этому правилу. Томас Манн и Луначарский оставили восхищенные воспоминания об импозантной и величественной старости Гергарта Гауптмана: в преклонные годы он походил на Гете и всячески лелеял это льстившее ему сходство. Луначарский замечает, что сходство старика Гауптмана с Гете, вероятно культивируемое, носило не один внешний характер, оно сказывалось «в крупности масштаба, в значительности анатомии, в ритме»[[139]](#footnote-140). А Томас Манн, впервые увидевший Гауптмана в 20‑е годы, когда тому шел уже седьмой десяток, утверждает, что с возрастом «биологическое начало в нем крепло, становилось здоровее, величественнее»[[140]](#footnote-141). Год за годом он преодолевал свою болезненность и превратился «в широкоплечего, коренастого и гордого жизнью мужчину… в крепкого, как дуб, и по-королевски величественного старца…»[[141]](#footnote-142) И в его пьесах рядом с нервическими болезненно-уязвленными и болезненно-честолюбивыми молодыми людьми появляются крепкие духом старики. Царственная старость Гете, которую Гауптман хотел повторить в нашем веке, — одно из заветных преданий немецкой культуры. Пусть молодость — тяжкая пора самопознания и становления раздвоенной чувствительной души — годы страданий юного Вертера, зато долгая счастливая старость озарена душевной {282} гармонией и мудрой примиренностью с жизнью. Герцен замечает, что «Гейне было противно на ярко освещенной морозной высоте, на которой величественно дремал под старость Гете»[[142]](#footnote-143).

Однако же поэт Генрих Гейне — особый случай в немецкой культурной традиции, к тому же он знал, что долго не проживет. В острой фразе Герцена знаменательны невзначай брошенные слова о «морозной высоте», на которой дремал старик Гете, — вспомним, что черт звал Адриана Леверкюна к студеным вершинам духа. Молодости морозная высота дается трудно, ценою больших жертв и дьявольских усилий, зато величественной бестрепетной старости подъем наверх так естествен и прост — так безболезнен. В одной из ранних статей, «Старик Фонтане», — об одном из любимых своих писателей, который прожил большую и славную жизнь, Томас Манн, как бы предвосхищая будущий очерк о Гауптмане, любовно живописует этот характерный для Германии духовный тип. Он заворожен зрелищем, «какое являет престарелый Фонтане, стареющий годами, но непрерывно молодеющий творчески, умственно, душевно, в преклонные лета переживающий вторую, подлинную юность и зрелость»[[143]](#footnote-144). В молодости Фонтане, как и Вагнер, чувствовал себя обремененным своею духовной ношей, терзался нервным недугом и неразрешимым вопросом о смысле бытия, был чересчур вял и чересчур сентиментален; настоящий расцвет пришел к нему в поздние годы, когда он обрел, наконец, способность взирать на мир «уверенно, ласково и весело». Его жизнь, заключает Томас Манн, «словно учит нас, что, лишь созрев для смерти, человек по-настоящему зрел для жизни. Все более свободной, все более мудрой становится эта редкостная, достойная любви натура…»[[144]](#footnote-145). Восторженные слова, сказанные Манном по адресу старика Фонтане и старика Гауптмана, могут быть целиком отнесены и к Маттиасу Клаузену.

Из скупых, но достаточно важных замечаний, разбросанных в пьесе «Перед заходом солнца», можно сделать вывод, что в свои семьдесят лет — столько же было и {283} Гауптману, когда он писал свою пьесу, — Маттиас Клаузен нашел не только возлюбленную, но и самого себя; в этом возрасте он достиг — говоря словами Манна о старике Фонтане — «своего наивысшего совершенства», вступив, наконец, в лучшее время своей жизни. Энергичный предприниматель и ученый, общественный деятель и знаток искусства, добрый отец семейства и пылкий влюбленный, человек, обретший на склоне лет ясность духа и телесную крепость, Маттиас Клаузен — это осуществленный, наконец, гауптмановский идеал гармонической личности, чувствующей себя уверенно и в эмпиреях духа, и в сфере жизненной практики. Рассказывая старому другу о нынешнем направлении своих мыслей, Маттиас Клаузен упоминает Сенеку и Марка Аврелия; он ссылается на библейского мудреца Иисуса Сираха и на старых философов, которые говорили «о блаженстве и счастье». Мудрость, к которой он пришел в конце жизни, — это некое соединение из учения стоиков и эпикурейцев.

На склоне лет Маттиас Клаузен удаляется из шумного города, от дел и почестей в уединенный дом на берегу швейцарского озера, как Гораций — из императорского Рима в свое маленькое сабинское поместье. У древних Клаузен учится душевной ясности, независимости от внешних обстоятельств и чрезмерного напряжения страстей, умению достойно жить и достойно умереть. Теперь, в старости, он ставит превыше всего тепло искренних дружеских чувств и ровное безмятежное состояние духа; суетные стремления к богатству и славе потеряли в его глазах всякую цену. Если бы коммерции советник Маттиас Клаузен вздумал писать философский трактат, он мог бы назвать его, как Марк Аврелий: «О душевном спокойствии».

Прекрасная, поистине гетевская старость Маттиаса Клаузена — это время, когда смягчаются крайности и сближаются противоположности жизни, когда жизнь перестает дробиться — рябить в глазах — и не приходится больше выбирать между ее односторонностями, когда она дается, наконец, целиком, и человек не терзается больше сознанием неразрешимости противоречий между своим внутренним миром и окружающими, найдя равновесие между ними, объединив их своею мудрой кротостью. Судя по всему, Маттиас Клаузен до старости {284} и не жил по-настоящему, хотя, кажется, чувствовал себя счастливым в своей семье — он был слишком занят издательскими делами, домашними приемами, светской женой, — как король Лир до преклонных лет все был занят своими войнами и своим государством, как Фауст — своею пытливой наукой. Вот почему, оставив позади семьдесят долгих лет, тяжело перенеся утрату любимой жены, переболев и перестрадав, Маттиас Клаузен словно только собирается жить, охваченный восторгом любви и блаженной радостью бытия.

Но тут обнаружилось, что он опоздал на праздник своей жизни, что ему не удалось его торжество — царственное осеннее его цветение, что рядом с Маттиасом Клаузеном есть и другие, те, кто составляет окружающую среду; они по-своему распорядятся его последними годами.

## \* \* \*

Известно, новая драма возникла, когда появилось понятие о среде, влияющей на судьбу драматического героя, когда герой осознал себя в конфликте с окружающими. В этом смысле Гауптман — один из первых европейских драматургов, пьесы которого расположены целиком в границах современной театральной системы. В отличие от протагонистов Ибсена, которые часто ведут себя самостоятельно и самонадеянно, главные действующие лица в пьесах Гауптмана предстают перед нами людьми среды, ее героями, пленниками и жертвами.

Учение о среде, разработанное в эстетике натурализма, отнюдь не означало, как порою полагают, что человек должен быть показан некоей функцией от внешних условий существования. Напротив, первоначальное представление о среде, каким оно сложилось в новой драме, подразумевало, что есть некто, стоящий отдельно — поодаль — от нее, кто смотрит на нее со стороны и противится ее давлению. Среда в новой драме это то, что окружает героя, отдельного; она его давит и засасывает, а он противостоит ее давлению и пытается над нею подняться. Как только исчезает понятие об отдельном (индивидуалисте), так тотчас же расплываются и представления о среде; их невозможно представить себе друг без друга, как нельзя вообразить себе тень без света или остров без омывающей его воды (в пьесах {285} Чехова среды, как ее понимали натуралисты, строго говоря., нет, потому что нет героя-индивидуалиста. Понятие среды растворяется у Чехова в понятии жизни, а жизнь вмещает в себя кое-что и помимо среды. Только в «Иванове», ранней чеховской пьесе, где действует герой с чертами индивидуалиста, имеется «среда», да в водевилях). И в пьесах Гауптмана, едва заходит речь о среде, — появляется герой, который хочет от нее освободиться. Однако же характер противостояния личности и среды, а также соотношение борющихся сил существенно менялись на протяжении десятилетий, в течение которых Гауптман писал свои пьесы.

(Лот, герой первой пьесы Гауптмана «Перед восходом солнца», чувствует себя по отношению к среде совершенно независимым. Он приезжает в глухой угольный район в качестве журналиста, чтобы собрать материал о бедственном положении шахтеров; Лот приближается к среде лишь на короткий срок — на время своей командировки.) В ранних пьесах Гауптмана среда выглядит косной, отсталой, но и трогательной; мелочной, узкой, но и добропорядочной; может быть, и несносной в своей провинциальной навязчивости, но не лишенной обаяния, доброты, скромного чувства собственного достоинства. В «Одиноких» среда — это хлопотливая мать Иоганнеса Фокерата — «почтенная женщина лет пятидесяти», «старое верное сердце», это его отец, веселый крепкий старик, лучащийся «любовью и, дружелюбием», это, наконец, его жена Кете, кроткая женщина с нежным слабым голосом; Кете мучается от того, что недостаточно образованна и не пара своему мужу; он скоро станет выдающимся ученым, а она всего только «глупая ограниченная женщина». Видя, что Иоганнес увлечен другой, Кете молчит, чахнет, а по ночам тайно плачет над фотографиями любимого мужа. В «Потонувшем колоколе» жалкая долина, которую оставляет мастер Генрих, чтобы подняться высоко в горы и там лить свои колокола, — это его деревенский дом — уютный и поместительный дом немецкого ремесленника, горница с цветными стеклами в окнах, с раскрашенной деревянной фигурой Христа на самом видном месте, с большим очагом, над которым висит медный котел, это простой семейный стол, а на столе — кувшин молока, кружки и коврига хлеба, это празднично одетые {286} мальчики Генриха и его жена Магда, преданная, любящая, красивая, ждущая мужа с букетом цветов в руках. Иоганнес предпочитает лучше уйти из жизни, чем обидеть бедняжку Кете, а мастер Генрих замучен угрызениями совести, ему мерещатся его несчастные брошенные мальчики; усталые, измученные, одетые в рубище, они несут в горы кувшин со слезами матери, утопившейся с горя.

Близкие люди чувствуют, что недостойны героя, его яркой исключительности, его высокой судьбы, и об одном просят — о снисхождении; у героя не хватает духу отшвырнуть их от себя. Он сдается не из страха — из сострадания. Среда губит героя любовью, убийственной своей кротостью и добротой. В «Одиноких», «Потонувшем колоколе» среда показана сирой, застенчивой, коленопреклоненной. Своею покорностью она гасит честолюбивые порывы героя.

Но уже в «Возчике Геншеле» (1898) среда теряет патриархальный колорит, перестает молить и унижаться. После смерти жены возчик Геншель женится на молодой служанке, девушке из народа. Она оказывается наглой, лживой мещанкой, жадной до денег и плотских удовольствий. Действие пьесы происходит в мрачном гостиничном полуподвале и захудалой пивной, в среде кучеров, барышников, официантов, мелких торговцев, отставных актеров, разорившихся бар и спившихся крестьян — среди неудачников и подонков, осевших в курортном городе. Геншель — смелый, простодушный человек, но и он изнемог, сбитый с толку, запуганный, заверченный своим ужасным окружением.

В «Михаэле Крамере» (1900) среду представляют тупые, самодовольные мещане, постоянные посетители провинциального ресторанчика, они глумятся над Арнольдом Крамером, несчастным юношей с задатками гения. В «Одиноких», «Потонувшем колоколе» герой хотел покинуть обывательскую среду, а она удерживала его в своих любящих объятиях, теперь герой, терзаемый сознанием одиночества, хотел бы слиться со средой, приобщиться к ее банальным радостям, а его осмеивают и вышвыривают вон. В «Доротее Ангерман» (1925) люди среды — что гангстеры, что служители культа — ведут себя цинично и напористо, совершенно в духе двадцатых годов, хотя действие пьесы и отнесено к концу {287} прошлого века. В этой мелодраматической и сентиментальной пьесе среда — это «зловонная жижа, содомское скопище, ров с голодными зверьми», трясина, «над которой буржуазный мир разлился как радужная лужа». В пьесе «Перед заходом солнца» среда — стая гончих псов, она преследует, травит и загрызает свою жертву. Соотношение сил меняется постепенно, из пьесы в пьесу. Когда-то, давным-давно — в «Одиноких» — Иоганнеса Фокерата раздражало в жене ее святое терпение. Он все уговаривал Кете набраться сил, не быть такой робкой, не уступать ему так покорно. В более поздних пьесах Гауптмана герой молит близких о другом — чтобы они не угнетали его своею безжалостной, своею зверской силой. Чем дальше, тем агрессивнее становятся окружающие и тем труднее приходится отдельному: среда выходит у него из повиновения, теснит его и давит. В «Одиноких» герой кончал самоубийством, не найдя в себе достаточно жестокости, чтобы совершить насилие над средой, в пьесе «Перед заходом солнца» герой кончает самоубийством, потому что среда совершает насилие над ним. Охваченный восторгом индивидуализма, герой раннего Гауптмана полагал, что ему в силу его выдающихся качеств дозволено все, а среде — ничего, и если он не осуществлял своих исконных прав, то из одного только человеколюбия. — Выяснилось, что это среде все дозволено, а человеку именно и нельзя ничего: ни свободно творить, ни жить с любимой женщиной, ни разделить с другими тривиальные житейские радости — ни пальцем пошевелить. Герой был убежден, что имеет право отбросить общепринятую мещанскую мораль и упрекал себя за то, что не в силах этого сделать, но ему и в голову не приходило, что среда может присвоить себе такие же исключительные права, что и она в состоянии возыметь честолюбивые сверхчеловеческие притязания. Неврастеничный, нерешительный, легко ранимый, герой Гауптмана — одинокий интеллигент, все пытался стать холодным и надменным, никак не предполагая, что и среда может стать холодной и надменной. Герой готовил себя к роли ницшеанца, триумфатора и с отчаянием убеждался, что не годится для нее — чересчур совестлив и человеколюбив; вдруг обнаружилось, что ему уготована совсем другая роль, не победителя, но побежденного — раба с колодкой на шее. Он {288} все грезил, все размышлял о силе, все горевал, что у него не хватает жестокости и воли для осуществления своей исключительности; пришло время, и он встретил эту силу, но она оказалась на стороне мещанской среды — не на его стороне. Можно предположить — среда от героя заразилась ницшеанством. Столько говорили о силе, так долго и униженно, с такой надеждой взывали к ней, что в конце концов вызвали ее к жизни, только явилась она не там, где ее ждали. Ницшеанская идея имморализма герою не далась, зато далась среде. Тут уж герой, этот неврастеник, этот гуманист, этот паршивый интеллигент, принялся было — ввиду наступающих 30‑х годов — молить о милосердии — не тут-то было! Он-то не переступил, а среда переступила, без зазрения совести — без сантиментов.

Хотели устроить свою жизнь вне и помимо среды, поднявшись над нею, удалившись высоко в горы (как мастер Генрих), в свою художественную мастерскую (как Михаэл Крамер), мечтали (как Иоганнес Фокерат) укрыться в большом парке, отгороженном высокой стеной — «В такой обстановке ничто не мешает жить своими интересами», или в Швейцарии, в старом уединенном доме на берегу озера (как Маттиас Клаузен), — ничего из этого не вышло. Оставленная было далеко позади, на произвол судьбы, среда, как баскервильский пес, несколькими свирепыми прыжками настигла героя и сбила его с ног, жестоко отомстив за проявленное к ней снисходительное пренебрежение.

В первых пьесах Гауптмана герой хотел быть индивидуалистом, а среда пребывала в состоянии патриархальной косности; в «Доротее Ангерман», в «Перед заходом солнца» — масса проявляет себя оголтело индивидуалистической, а в герое олицетворяются мирные, гармонические и прочные начала жизни.

Томас Манн в статье «Германия и немцы» говорит о мещанском индивидуализме своих соотечественников по отношению к внешнему миру, к Европе, а Гауптман в своих пьесах говорит об индивидуализме немецкой мещанской среды по отношению к отдельному человеку. Томас Манн рассуждает об «индивидуализме нации», об индивидуалистической идее порабощения мира одним народом, Гауптман — об индивидуалистической идее порабощения личности воинствующей мещанской {289} средой. Одно связано с другим: нация, заносчивая, недоверчивая и нетерпимая относительно внешнего, закордонного мира, и мещанская среда, заносчивая, недоверчивая и нетерпимая по отношению к человеку, пребывающему за ее пределами, вне ее рядов. Понятие о воинствующем индивидуализме, традиционно связанное с притязаниями много возомнившей о себе личности, в драматургии Гауптмана постепенно переходит с человека на филистерскую среду, превращаясь в «истерическое варварство, в безумие расизма и жажду убийства»[[145]](#footnote-146).

… В истории новой драмы Гауптману принадлежит по крайней мере два открытия: в конце XIX в. он вслед за Ибсеном ввел в европейский театр понятие среды и нашел ей противника-интеллигента, индивидуалиста-неврастеника; в канун 30‑х годов он показал, что среда приобрела оголтело-индивидуалистический характер и повела тотальное наступление на личность, имея целью подчинить ее себе и свести на нет.

## \* \* \*

Перегруппировка враждующих сил, неуклонно, в течение десятилетий происходившая в драматургии Гауптмана, в пьесе «Перед заходом солнца» завершается, наконец. Герой и среда стоят здесь друг против друга в воинственной и непреклонной позиции. На этот раз отношения между ними, так же как и итоги предстоящего сражения, выясняются абсолютно исчерпывающе, не оставляя нам никаких загадок, не допуская возможности каких-либо иных, не предусмотренных автором толкований. Проблемы, казавшиеся прежде безнадежно запутанными, непоправимо сложными, не подвластными никакому слишком определенному решению, в пьесе «Перед заходом солнца» разъясняются с крайней отчетливостью — безжалостно и бесповоротно. На этот раз престарелый писатель с его обычной неуверенностью в решении кардинальных вопросов жизни оказался на уровне времени, обнаружив, как и другие драматические авторы тридцатых годов, дар ясновидца.

Силы, собирающиеся на стороне среды, и силы, которыми еще располагает герой, показаны такими неравными {290} и неравноценными, что с самого начала оказываются предрешенными и наши симпатии и исход быстро развивающихся событий. Столкнувшись с агрессивными действиями окружающих, Маттиас Клаузен после решительной, но безнадежной борьбы обращается в бегство, а его недруги, воодушевленные своим численным превосходством, почуяв запах крови, устремляются за ним вслед, издавая воинственные клики, рыча и улюлюкая. Склоняющаяся к фашизму филистерская среда в пьесе «Перед заходом солнца» приходит в состояние ажиотации, обнаруживает диктаторские притязания и командный повелительный тон.

Между героем и ближайшей к нему средой — его семейным кругом — разверзается пропасть, — кажется, только что они стояли рядом, на одном клочке земли, как вдруг между ними пролегли неисчислимые расстояния; словно какая-то страшная сейсмическая катастрофа разбросала их в разные стороны, и они принуждены напряженно и бессмысленно вглядываться, чтобы разглядеть друг друга в дальней дали. Маттиас Клаузен пребывает в одной исторической эпохе, его дети и наследники — в другой, как бы отстоящей на столетия. Время героя заканчивается, а время среды, объединившейся в некое целое — в волчью стаю, только начинается. По этому поводу предводитель среды Кламрот, зять Маттиаса Клаузена, неоднократно делает соответствующие заявления: «Стрелку часов вам не повернуть назад!», «Вы не понимаете духа времени». Кламрот презирает своих противников, потому что они устарели и не понимают духа времени, а он понимает и действует соответственно. В свою очередь семидесятилетний Маттиас Клаузен, появляясь на сцене, говорит о закате, о своих уходящих годах, убывающих силах — и о новом, тревожном и трудном времени, требующем от человека совсем других качеств, которых у него нет. Старое время, находящееся на ущербе, он воспринимает как свет, а новое — как тьму, смена времен оказывается сменой дня и ночи. Маттиас Клаузен ощущает себя человеком, который стоит на краю дня и ночи, в его душе чередуются светозарные райские видения и темные предчувствия адских нечеловеческих страданий. Новое время, к которому взывает его зять, он видит в черном свете, он чует его запах — страшный убойный запах горелого {291} мяса и крови. Маттиас Клаузен мог бы сказать своим детям, как Иисус — своим преследователям: «Теперь ваше время и власть тьмы». Ощущая себя человеком роковой переломной эпохи, которому суждено увидеть и отблеск вчерашнего дня, и мрак надвигающейся ночи, он некоторое время бодрится, утверждает, что никому не позволит погасить свет своей жизни, а потом, сломленный, униженный, оскорбленный, торопит свой закат.

Разницу между умирающим и нарождающимся временем Маттиас Клаузен пытается осмыслить не в одних лишь эсхатологических понятиях, он способен и к более конкретным наблюдениям, указывая на воинствующий практицизм нового времени, когда повсюду только и говорят, что о «готовых товарах, полуфабрикатах и сырье». В свою очередь Кламрот говорит о практическом духе времени и своей непоколебимой воле, имея в виду, что непоколебимая железная воля это и есть лучшее выражение духа времени — начала 30‑х годов. Впрочем, кое-что о старом и новом времени мы узнаем из пьесы и помимо самопризнаний Клаузена и Кламрота. Пьеса начинается с торжества, устроенного в честь юбилея Маттиаса Клаузена. Когда-то в «Одиноких» Иоганнес Фокерат, молодой, безвестный ученый, мечтал о доме, окруженном парком и высокой стеной, за которой можно укрыться от житейской суеты. Гости Клаузена восхищаются роскошным парком, расположенным вокруг его дома, — парк защищает от прохожих и городского шума. Но из парка, как об этом неоднократно говорится в авторских ремарках, доносятся лихие звуки джаза. Младший сын Клаузена назван Эгмонтом — в честь героя Гете, а вырос из него спортсмен-автомобилист. Эпоха Гете и Бетховена сталкивается в пьесе с эпохой джаз-банда и автомобильных гонок.

«Новое время», о котором говорит Кламрот, обрисовано в пьесе рядом внешних черт и подробностей, но главным образом через свой бандитский образ действий. Люди нового времени, рвущиеся в свои 30‑е годы, прущие к власти, действуют коварно и безжалостно, не зная нравственных запретов, ни перед чем не останавливаясь. Среди преследователей Маттиаса Клаузена конфузливые профессоры и корректные юристы, сентиментальные романтики и утонченные светские дамы — действуя {292} скопом, защищая свой общий интерес, они поступают, как варвары, все вокруг себя сокрушая и затаптывая.

Гауптман как-то сказал, что его эпоха начинается с 1870 г., а кончается поджогом рейхстага. Эти слова мог бы произнести и его герой Маттиас Клаузен. Однако же время, стоящее за его спиной, как неоднократно указывалось, — куда обширнее, чем исторический период, непосредственно предшествующий 1933 г. Различными способами автор дает понять, как велика и насколько протяженна эпоха, от имени которой действует его герой. Дети Клаузена носят имена персонажей Гете; любовные сцены с Инкен напоминают о «Фаусте» и «Страданиях юного Вертера»[[146]](#footnote-147), гневное трагическое объяснение с детьми соответствует аналогичному эпизоду в «Короле Лире»; в последней сцене Клаузен и выглядит, как король Лир — полубезумный, едва одетый, спасающийся бегством от собственных детей, преследуемый ветрами и грозами. Время героя, идущее на слом, — это и недавний период немецкой истории, занимающий несколько десятилетий, и вся классическая немецкая культура, весь традиционный европейский гуманизм, немецкий и ненемецкий. (Так у Томаса Манна в «Докторе Фаустусе» патриархальный мир детства и отрочества Адриана Леверкюна показан расширительно, обнимая собою всю немецкую культуру: она предстает перед нами в своих традиционных направлениях, грандиозных впечатляющих итогах и в своей исчерпанности. Многим европейским художникам, действовавшим в 20 – 30‑е годы, было свойственно сознание того, что идет к концу не просто их собственная эпоха — время их жизни, — но огромный всемирно-исторический период, охватывающий эпохи и столетия.)

Уплывающее, уходящее из-под ног время гуманистической культуры показано у Гауптмана цитатно, через монтаж демонстративно заимствованных, искусно вкрапленных эпизодов, методом, который можно уподобить коллажу в живописи: одна сцена из Гете, другая — из Шекспира, один диалог — о Сенеке и Марке Аврелии, {293} другой — о старых голландцах и художнике Фридрихе Августе Каульбахе[[147]](#footnote-148). Показано, что традиционный европейский гуманизм переходит из сферы жизненных отношений в область философии и искусствоведения и существует скорее как героическое воспоминание, нежели как жизненная реальность. По своим интимным занятиям Маттиас Клаузен — книжник, библиофил, также и гуманистическая культура, последние отблески которой догорают в пьесе, кажется, стала достоянием пожелтевших книжных страниц, напоминая о себе драматическим героям чаще литературными реминисценциями, чем живыми впечатлениями бытия. Гуманизм постепенно оттесняется в сферу человеческой памяти и светит отраженным светом, доходящим до нас издалека, со страниц старых толстых книг и полуистлевших манускриптов. И любовь семидесятилетнего Маттиаса Клаузена к юной Инкен, и сама Инкен, с ее почтенной матерью, добропорядочным дядей-садовником, показаны с известной степенью литературной условности, входя в пьесу как некое романтическое предание о старой честной патриархальной Германии — своего рода утопический мотив, обращенный однако же не в будущее, а в прошлое. (Старое итоговое время вообще показано в пьесе более условно, а новое, казалось бы не вполне оперившееся, — детальнее и резче. При всей традиционности избранной им театральной формы Гауптман предстает в данном случае более изощренным мастером, чем это кажется на первый взгляд.)

Гауптман не хочет признать, что традиционная гуманистическая культура Европы одряхлела и изжила себя. Цветущая крепкая старость Маттиаса Клаузена, способного не только влюбляться, но и вызывать к себе лирические чувства, мало похожа, например, на одинокую дряхлую старость писателя Густава фон Ашенбаха, героя «Смерти в Венеции», новеллы, написанной Томасом Манном еще перед первой мировой войной. Последние дни Ашенбаха — это медленное убывание сил, согретое не совсем естественной, но тем не менее прекрасной любовью к мальчику идеальной красоты. В умирании старого {294} писателя, которое происходит в старом Адриатическом городе, на фоне страшной, внезапно вспыхнувшей эпидемии, в его просветленной и нечистой страсти, в его величественном и жалком угасании, озаренном предсмертным восторгом перед красотой, предсказана неизбежная и близкая гибель культурного западного мира. У Гауптмана ведется речь не об умирании — о подлом безжалостном убийстве[[148]](#footnote-149). Глядя на мертвого Клаузена, его старый друг говорит: «У меня такое чувство, будто я вижу жертву, сраженную из-за угла». В пьесе «Перед заходом солнца» старая культура гибнет не оттого, что истончилась, одряхлела и лишилась воли к жизни, а оттого, что враждебные силы теснят ее и гонят. К тому же Гауптман еще ничего не знает — и знать не хочет — ни о каком «новом гуманизме» (о котором неотступно думал Томас Манн), который должен был возникнуть по ту сторону отчаяния и, выстраданный, зажечься, как одинокий дрожащий луч в ночи, В пьесе Гауптмана об этом новом гуманизме и речи нет. Есть Гете — и бандиты, Шекспир — и бандиты, старый добрый гуманизм — и бандиты, есть Маттиас Клаузен и его зять Кламрот, фашист, из бандитов бандит.

{295} Таким образом, столкновение отца с детьми сразу же приобретает всеобъемлющий характер, связываясь в нашем сознании, да и в восприятии самих действующих лиц, с противоборством двух общественных эпох и мировоззрений. Но в таком случае, может быть, Гауптман не вполне удачно на этот раз избрал форму семейно-психологической пьесы, поддавшись инерции жанра, столь привычного для него, — как и для всех театральных авторов, начинавших на рубеже XIX и XX вв.? В самом деле, уже с первой постановки «Перед заходом солнца», осуществленной Максом Рейнгардтом в 1932 г., в пьесе Гауптмана часто видят не совсем то, что в ней написано: привычная форма семейной драмы, традиционная борьба за наследство легко наводят на ложный след[[149]](#footnote-150). И все же Гауптман знал, что делал, когда придал пьесе, столь широкой по своему идейному и историческому содержанию, форму традиционной семейной драмы. Конфликт, разгорающийся в «Перед заходом солнца», — это, действительно, семейное дело. Собственно, через интимную форму этой пьесы мы только и добираемся до ее последнего, затаенного смысла.

## **{****296}** \* \* \*

При том, что между Клаузеном и его детьми разверзлась пропасть, при том, что за ним — века европейского гуманизма, а они — новые варвары, он добр и великодушен, а они — наглецы и злодеи, он — незаурядная личность, а они — всего лишь молекулы среды, — при всем том Маттиас Клаузен и его недруги связаны кровными узами.

Конечно же, неумно и бессердечно искать трагическую вину Клаузена, такого просвещенного, такого деятельного, такого благородного человека. И тем более — укорять его самого в случившемся с ним несчастье. Но ведь это Клаузен, а не кто-нибудь другой пригласил Кламрота директорствовать в своем издательстве, хотя он с самого начала не заблуждался по поводу нравственных свойств своего зятя, да и трудно было заблуждаться. «Мне он не нравится, — без обиняков говорит Клаузен. — Но я признаю, что для пользы дела он необходим». Ситуация, показанная в пьесе, живо напоминает нам об известных исторических обстоятельствах, не только увиденных, но и предвосхищенных Гауптманом. Клаузен «для пользы дела» приглашает своего грубого и циничного зятя (которого он презирает и побаивается) управлять своим предприятием, точно так же как немецкие капиталисты пригласили Гитлера (которого они презирали и побаивались) править Германией. Как ни чрезмерна, как ни обидна для Клаузена эта аналогия, от нее трудно удержаться, тем более что к ней возвращает нас дальнейшее драматическое развитие событий.

Маттиас Клаузен совершает ошибку, которая не один раз повторяется в истории 20 – 30‑х годов. Блистательный, энергичный человек, основатель знаменитого и процветающего предприятия, он добровольно передает свое дело в руки весьма неприятного для себя человека — серой, неотесанной личности, обладающей зато «непоколебимой волей».

Как всегда у Гауптмана, герой, недовольный плоской и грязной житейской практикой, ею обманутый и ею брезгующий, решает от нее обособиться, замкнувшись в сфере духа — в себе самом, в своих чувствах и интеллектуальных досугах. Таким образом в последней предфашистской {297} пьесе Гауптмана совершается возвращение к исходной коллизии всей его драматургии (на этот раз она проявляется скрытно, больше на втором, чем на первом плане) — к постоянной коллизии немецкой истории. После того как он разочаровался в деле своей жизни и почувствовал, что ему не по душе новое время, Клаузен решил освободиться от руководящих обязанностей и удалиться в Швейцарию, препоручив, однако же, более современному бизнесмену вести и опекать начатое им дело, подыскав себе преемника, не столь щепетильного на счет житейской практики. Коммерции советник заботится об интересах дела — и о собственных интересах, улавливая, как сказал бы Кламрот, дух нового прагматического времени, не слишком отягощенного нравственными проблемами. Кламрот призван делать предложенную ему черную работу, не выходя из границ порученной ему роли, давая патрону возможность блистать и представительствовать, заниматься своими научными изысканиями и своею журналистикой, оставляя за ним во всех важных случаях последнее слово. Как мы знаем из пьесы — и помимо пьесы, — все вышло не совсем так, как предполагал Клаузен. Его зять — его серая лошадка — захотел не только управлять, но и править, из помощника, порученца, хорошего организатора превратился в хозяина дела — хозяина положения, оттеснив своего патрона и поручителя, захватив власть в свои руки.

Духовная связь Клаузена со своими наследниками — своими убийцами — и, следовательно, его личная вина в постигшей его трагедии не исчерпывается, однако же, тем очевидным, хотя и упускаемым из виду обстоятельством, что он сам позвал Кламрота управлять своим предприятием.

… И Клаузен, и его друзья все не могут взять в толк, отчего Вольфганг и Оттилия, его сын и дочь, обзавелись собственными семьями столь неподобающим образом: Вольфганг, мягкий интеллигентный человек, кабинетный ученый, женился на дочери прусского полковника — злобной, грубой, мужеподобной особе с резкими чертами лица и шеей стервятника. Оттилия — утонченная, избалованная девушка — «хрупкая фарфоровая куколка» — бросилась на шею Кламроту — «настоящему ломовому извозчику» — и обожает этого «неуклюжего молодчика». {298} Непонятные, странные, почти что извращенные вкусы детей Маттиаса Клаузена находят объяснение в традициях этой семьи, — о которых можно судить по первым же эпизодам пьесы.

Нечто неприятное, провинциально-затхлое, одновременно подобострастное и чванливое чувствуется в торжестве, которое власти города устраивают в честь советника Клаузена — и в том, как дети принимают оказанные отцу почести. Клаузен рассказывает, как боготворит его Беттина, старшая дочь; отец для нее — божество, фетиш, нерукотворный кумир. Юбиляр говорит об этом сентиментальном и истерическом культе с легкой иронией и с тревогой, как о чем-то, что может быть чревато для него неожиданными последствиями. Дети чтут в нем силу, авторитет, выдающегося и властного человека. Про него с уважением говорят, что он привык к власти — и окружающие привыкли перед ним преклоняться.

В «Перед заходом солнца», как и в других пьесах Гауптмана, ведется спор о сильной личности, о том, у кого на что хватит сил. Клаузен говорит о своих «уходящих силах» и натиске «молодых сил», о том, у кого достанет, а у кого не достанет сил быть «кормчим» в новые времена; он без конца заклинает себя и свою возлюбленную: «если бы у меня хватило силы», «настанет час, в который мы оба должны быть сильными». В свою очередь Кламрот, готовясь к решающей битве, все похваляется, как мы помним, своею непоколебимой, волей. Культ силы, постоянно царивший в просвещенном доме Клаузенов, — вот что заставило его интеллигентных детей сделать столь непонятный на первый взгляд выбор; они взяли себе в спутники жизни «сильных людей»: Вольфганг — прусского полковника в юбке, Оттилия — неотесанного хамоватого молодчика. «Ангелы, которые становятся вампирами», мерещащиеся Клаузену в страшных пророческих видениях, — это его собственные дети. Узнав об их жестоком отцеубийственном замысле, потрясенный Клаузен спрашивает своих детей, как король Лир: «Разве я ваше создание?». Он не подозревает, какая горькая правда скрыта в его вопросе. Клаузен, действительно, в некотором роде создание своих детей — он ими вознесен и свергнут. А злодеи-дети — его собственные, взлелеянные им создания. Вот почему {299} драма, которая происходит в доме Клаузенов, это, говоря желчными словами Достоевского из «Карамазовых», — «история одной семейки».

Клаузен и сам чувствует, что в его жизни было что-то не то, ценности этой долгой, прекрасной жизни, воплощенные в его положении и богатстве, теперь для коммерции советника не имеют никакого значения. Он тяготится и своим нынешним положением триумфатора, и своим завидным прошлым, привычной ролью сильного, преуспевающего человека. Драма начинается с того, что увенчанный лаврами семидесятилетний Маттиас Клаузен решает изменить свою жизнь. Новые люди вызывают у него отвращение, воспоминания о прошедшей жизни его не радуют, он хочет зажить совсем по-другому, «обрубив канат», который привязывает его к старому кораблю, — к прежнему курсу. Но поздно. Дети единодушно восстают против отца, как только он пожелал стать не гордостью дома, не украшением семейных традиций, а просто человеком, свободным от иерархии силы, которая принята в обществе и которой он сам с успехом следовал всю жизнь. Клаузен нужен своим детям как кумир, олицетворение возможностей сильного человека, — как частное лицо, просто человек, он никому не дорог. Они согласны чтить его, но не хотят с ним считаться. Не случайно Беттина, самая ревностная его поклонница, впоследствии оказывается и самым яростным его противником. Она ненавидит в отце святотатца, оскорбившего ее бога.

Клаузен должен поплатиться не только за себя, но и за всех предшествующих ему героев Гауптмана, за тех, кто в пору своей юности боготворил силу и сожалел, что не может стать достаточно — сверхчеловечески — сильным. Предполагалось, что сила приобретает прекрасные и воодушевляющие черты, какой она и сказалась, наконец, в Клаузене, что она освободит выдающуюся личность от мелочной власти среды, но разве кто-нибудь думал, что сила нового времени выразится в наглом Кламроте, в оголтелой Клотильде, людях, не только приверженных мещанской среде, но и воплощающих собою ее низменные, вульгарные устремления. Клаузен — сильный человек — гордость города и собственной семьи. Но, как это часто бывает у Гауптмана, на всякого сильного человека находится другой — еще более {300} сильный. На каждого Клаузена — свой Кламрот. В пьесе «Перед заходом солнца» сильный человек 30‑х годов ведет наступление на сильного человека предшествующей эпохи. Клаузен был интеллигентным и великодушным сильным человеком, а Кламрот — мстительный и невежественный сильный человек, гораздо больше соответствующий духу времени. Но и тот, и другой — сильные люди, оба, как говорится, капитаны своего класса.

Эпоха, которая подходит к концу, и эпоха, которая только начинается, та, что закатывается, и другая, восходящая, набирающая силы, в пьесе Гауптмана стоят одна против другой и готовятся к смертельной схватке; мы видим, как резко они разнятся, с каким презрением, с какой ненавистью относятся одна к другой и какое фатальное сходство проступает между ними.

## \* \* \*

Одновременно с пьесой Гауптмана «Перед заходом солнца» Горький написал «Егора Булычова и других». Обе пьесы, взятые вместе, представляют собой двойной итог развития новой драмы — ее возникновение относится к концу XIX в., ее последний взлет приходится на 30‑е годы, канун грандиозных и трагических событий, потрясших Европу. Гауптман и Горький сумели ответить потребностям времени, каждый по-своему, они переосмыслили новую драму, преобразовав ее содержательные мотивы и театральную форму. Художники, различные по своему духовному строю, культурным традициям и политическим взглядам, один — социалист, революционер, другой — весьма далекий от революционного образа мыслей, они одновременно и независимо друг от друга создали произведения на один и тот же сюжет. Поразительное сходство «Егора Булычова» и «Перед заходом солнца», разумеется, не прошло незамеченным в критической литературе. «Обе пьесы написаны почти одновременно… и сходны по сюжету. В центре обеих пьес стоит человек старого мира: коммерции советник Маттиас Клаузен — у Гауптмана, купец первой гильдии Егор Булычов — у Горького, оба героя хотят начать новую жизнь, оба встречают враждебное противодействие со стороны родственников, в обоих случаях их собираются {301} объявить душевнобольными»[[150]](#footnote-151). Дальнейшее сравнение обеих пьес делается в том смысле, что у Гауптмана показаны «тупик и катастрофа», а у Горького — «освобождение и выход», в одном случае — закат солнца, в другом — восход. При всей закономерности сопоставлений этого рода они далеко не исчерпывают тему.

Истинный смысл сходства обеих пьес раскрыт в замечательной статье Луначарского «Маттиас Клаузен и Егор Булычов»[[151]](#footnote-152). Проникнутая живым ощущением эпохи, написанная увлеченно и горячо, с удивительной заинтересованностью в теме, эта работа, помимо прочего, представляет собою достоверное историческое свидетельство и живой отклик современника. Суждения Луначарского не нуждаются ни в комментариях, ни в сколько-нибудь существенных дополнениях, из статьи хочется цитировать и цитировать.

Заканчивая сравнительный анализ обеих пьес, Луначарский с известным удивлением отмечает, что «огромная разница духовного строя обоих поэтов породила меньше различия в их произведениях, чем можно было ждать»[[152]](#footnote-153). Он полагает, что пьесу Горького можно было бы прекрасно назвать «Перед заходом солнца», а пьесу Гауптмана — «Маттиас Клаузен и другие». «Такая возможность дается, конечно, с внешней стороны совершенно случайным, на самом деле знаменательно закономерным сходством сюжетов обеих пьес.

Что хотел сказать Горький своим заглавием?

Он говорит им: “Я хочу дать вам портрет старого сильного капиталиста, создателя своего состояния, одного из строителей всей, недавно и у нас господствовавшей системы, системы еще господствующей повсюду вокруг нашей страны; я хочу показать его вам изможденным болезнью, стоящим на краю могилы, умирающим в окружении его близких. Личная трагедия, которая при этом выяснится, проявится именно как ужас предсмертного жизненного итога моего героя в кругу тех чужих и страшных морд, которые являются властными наследниками его стяжаний… Он знает, что по пятам за ним идет его родня, его зять, его компаньоны и что они распорядятся {302} по-своему, как только захлопнется за ним гробовая крышка”. Таково ближайшее, таково первое содержание или значение новой пьесы Горького…

Но к этому чрезвычайно близок, с этим почти тождествен и первый ближайший смысл драмы Гауптмана.

Недаром в пятиактном, лучшем варианте пьесы автор сознательно всей ситуацией напоминает о шекспировском Лире.

Клаузен, глубоко интеллигентный, высокоодаренный человек, создатель своего огромного состояния, умирает как беглец, за которым гонятся словно за дичью, и кто гонится? Его собственные дети, их руководители и помощники, словом, наследники, те самые “другие”, из сопоставления с которыми сильной личности, так сказать, творческого капиталиста, и вытекает вся трагедия»[[153]](#footnote-154). Луначарский отчетливо говорит о духовной драме главных героев Гауптмана и Горького. «Обе фигуры, оба своеобразных “героя” капитализма страстно отвергают мир, в котором они жили и который строили; оба по той же причине — потому что он выродился, потому что не во что больше верить в нем, потому что — если и есть в нем что-нибудь молодое, хорошее, то его не защитишь от морд, созданию силы которых ты сам же содействовал.

Пройдя свою жизненную дорогу, теперь, перед для них самих неожиданно мрачным, всеуничтожающим концом, оба они, оглядываясь назад, находят совершенно ошибочным свой путь, казалось бы, освещенный постоянной удачей»[[154]](#footnote-155).

Сходство обеих пьес критик объясняет временем, когда они были написаны. «Это само наше время говорит. Два больших писателя, вооруженных огромным талантом, сильных долгим жизненным опытом, — это только два драгоценных рупора времени»[[155]](#footnote-156).

Разумеется, можно было бы показать и различия между обеими пьесами, подчас весьма существенные. Тогда, очевидно, обнаружились бы некоторые преимущества «Егора Булычова», произведения драматически более напряженного, более мощного и сложного. Но не это {303} составляет в данном случае нашу цель. Укажем только, что в пьесе Горького историческое время показано не в плоскостной черно-белой двуцветности, не в неизбежной своей предопределенности, как у Гауптмана, а многоцветным, неустойчивым и неоднозначным, висящим на волоске, чреватым волнующими, противоположными возможностями, не говоря уже о том, что это совсем другое историческое время. У Горького речь идет не только о старом и новом времени, но и о том, каким будет новое время. Перед смертью Егор Булычов размышляет о своей неправильно — не с теми людьми, не на той улице — прожитой жизни и о будущем своей страны. Время в «Егоре Булычове» еще далеко не определилось, его истинные потенции действующим лицам не вполне ясны, оно еще себя не показало. В этом смысле Горький точен и по отношению к изображаемой им исторической эпохе — разгар империалистической войны, крушение царизма — и в контексте наступающих 30‑х годов, которые были чреваты для человечества различными возможностями; они могли повернуться и так и этак. Душевное состояние Егора Булычова более противоречиво, исполнено более сильных драматических контрастов — сравнительно с Маттиасом Клаузеном. Булычов радуется гибели старого мира — в котором он прожил жизнь и преуспел — и готов приветствовать новое время — которое его уничтожит, — он прозревает и возрождается к жизни по мере того, как рвет связи со своим прогнившим умирающим обществом — по мере того, как приближается к могиле. Жизнь и смерть в пьесе Горького бросают друг другу вызов и тесно сплетаются, у Булычова не один «закат», но, конечно же, и не только «восход»; его состояние — его положение относительно прошлого и будущего, жизни и смерти — можно определить как «восход-закат» — двойственное, исполненное внутреннего напряжения — амбивалентное, как теперь говорят, — состояние.

В критической литературе о Горьком упоминается о европейской ситуации конца 20‑х – начала 30‑х годов, так или иначе отразившейся в «Егоре Булычове», о вновь возникшей перспективе мировой войны и грандиозных социальных потрясений, опасности фашизма и т. д. Сравнение с пьесой Гауптмана позволяет более явственно увидеть этот современный общеевропейский контекст {304} пьесы Горького. В свою очередь драма просвещенного немецкого издателя, коммерции советника Маттиаса Клаузена, увиденная на фоне предсмертных борений костромского купца Егора Булычова, предстает перед нами в чрезвычайной исторической основательности. Луначарский имел в виду, что «Егор Булычов» — не единственная русская пьеса, близкая по сюжету пьесе «Перед заходом солнца». Он говорил, как мы помним, что пьеса Горького могла бы прекрасно называться «Перед заходом солнца». В конце 20‑х годов у нас была написана пьеса, которая так и называлась: «Закат» (1928). Под впечатлением берлинской постановки «Перед заходом солнца» Луначарский сообщает в одном из писем 1932 г.: «Между прочим, Герхард Гауптман написал новую пьесу, которую Рейнгардт великолепно поставил в Берлине… Тема: 70‑летний человек чувствует вторую молодость и хочет жениться на дочери своего садовника. Его дети объявляют над ним опеку, он проклинает их и умирает. Нечто родственное бабелевской пьесе о семействе Крик, только в менее душистой и красочной среде»[[156]](#footnote-157). По своему содержанию и жизненному материалу «Закат» связан не только с пьесой Гауптмана, которой он хронологически предшествует, но и с другой немецкой пьесой, написанной с ним одновременно, — «Трехгрошовой оперой» Брехта — Вейля. «Перед заходом солнца» и «Трехгрошовая опера» — два пролога к истории Германии 30‑х годов. Вместе с тем эти пьесы принадлежат к различным художественным эпохам. Тем более знаменательным оказывается «Закат», близкий и пьесе Гауптмана, и пьесе Брехта.

## \* \* \*

В пьесе Бабеля тема заката решается на низком материале и срывается в уголовщину. Как у Гауптмана, в «Закате» идет борьба между отцом семейства, который влюбился в молодую женщину и вознамерился бросить свое дело, и его детьми, защищающими свои имущественные интересы. Как в «Трехгрошовой опере», нравы законопослушного общества приравнены здесь к нравам преступного мира и через него находят себе объяснение.

{305} Однако же в пьесе Бабеля нет места насмешкам и пародиям. Она написана истово и страшно, хотя и с присущим Бабелю артистизмом. Несовместимые нравственные начала и противоположные душевные качества действующих лиц существуют у Бабеля в неразрывном и противоестественном сопряжении, на равных основаниях, а не так, чтобы одно лишь оттеняло и карикатурило другое. (Всю жизнь, со смешанным чувством восторга и отчаяния, Бабель писал о том, что в людях, которые поразили его воображение, уживается доброта и зверство, храбрость и жестокость, рыцарское великодушие и темная злоба. Чаще всего их возвышенные и низменные склонности дают о себе знать совокупно, раскрываясь перед нами в опасном своем, коварном и шатком равновесии. В «Одесских рассказах» это причудливое, чреватое многими неожиданностями сплетение, казалось бы, несовместимых нравственных свойств, как правило, романтизируется, в «Закате» — расценивается трезво и трагически.)

Во вступительной ремарке к пьесе говорится, что столовая в доме Криков — «низкая обжитая мещанская комната», уставленная комодами, украшенная бумажными цветами и портретами раввинов. Дом Криков — солидное извозопромышленное заведение — и гнездо налетчиков, наводящих страх на целый город. Душная семейная драма приобретает здесь зверские формы и разрешается кровавыми средствами. Герои «Заката» — почтенные одесские обыватели и уголовники, они занимаются извозом и налетами. Глава заведения, старый биндюжник Мендель Крик, — грубиян и мечтатель, домашний деспот и разрушитель патриархальных устоев. А его старший сын, Беня, щеголеватый молодой человек, — король бандитов и ревнитель традиций.

Писатели XIX в. показали, как легко и неизбежно проникают в буржуазное общество тайные преступные страсти. Брехт демонстрирует нам деловую хватку уголовщины, ту же проблему он увидел с другой стороны и вывернул ее наизнанку. (Если в преступном мире укоренились нравы порядочного общества, значит, порядочное общество преступно.) У Бабеля жизнь показана и с той, и с другой стороны: патриархальный быт и уголовщина существуют в «Закате» совместно, но и автономно, в острых скрещениях, в слепящих контрастах — {306} не сливаясь друг с другом, ничем друг перед другом не поступаясь. Мендель-грубиян не оттесняет и не пародирует Менделя-мечтателя (в то время как религиозность Пичема, например, — всего только ханжеская маска циника и корыстолюбца). Профессия налетчика не мешает Бене Крику встать на защиту старозаветных устоев. Разнонаправленные душевные стремления действующих лиц создают в «Закате» необычайно сильное напряжение, характерное скорее для экспрессионистской, чем для обычной семейно-бытовой, драмы. До предела сгущенный и наэлектризованный, насыщенный страстями и красками, быт в «Закате» находится перед угрозой самоистребления, в предощущении взрыва; он готов преодолеть себя и разлететься на части под напором распирающих его изнутри центробежных сил, как готово лопнуть шелковое платье двадцатишестилетней Двойры, сестры Бени Крика, под напором ее могучего перезревшего тела.

Действие «Заката» происходит накануне первой мировой войны, однако же в пьесе отразились не одни воспоминания писателя о старой Одессе. Беня Крик в пьесе совсем не тот, что в предваряющих ее рассказах, — не одесский Робин Гуд, гроза приставов и негоциантов, не лихой бандит, любитель шикарных жестов и не любитель проливать чужую кровь. Он потерял свой романтический ореол, не утратив, впрочем, своего лоска, — приобрел черты хваткого делового человека, стал трезвее и расчетливее, заматерел и ожесточился. В предшествующих пьесе «Одесских рассказах» «королем», героем и легендой города был Беня Крик. В «Закате» королем стал его отец, бунтующий Мендель. Рядом с его крупной и колоритной фигурой Беня, несмотря на все свое щегольское оперенье, тускнеет и блекнет, присоединяясь к мещанской среде и сливаясь с нею — отчасти. Король налетчиков действует в «Закате» как специалист и рвач, человек слова и дела — человек с портфелем. Подобно Кламроту в пьесе Гауптмана и Мэкки-Мессеру в пьесе Брехта, он несется на гребне волны — попутный ветер надувает его паруса. «Время идет. Дай времени дорогу!» — кричит-упивается Беня Крик, поджидая отца с револьвером в руках. Вот оно пришло — его время.

Время возлагает на него важную миссию и пьянит невиданными возможностями. Миссия Бени Крика заключается {307} в том, чтобы положить предел безрассудствам своего легендарного отца и навести, наконец, порядок в доме. Стремление к порядку, к стабилизации, многократно отраженное в европейском искусстве этих лет, в деятельности одесского налетчика находит самое эффективное воплощение: он наводит свой новый порядок железной бестрепетной рукой. Зверским мордобоем, домашней кутузкой сын усмиряет бунтаря-отца — пока не превращает его в послушную куклу. Финальная сцена «Заката», где искалеченный Мендель, одетый в новый костюм, со своими размолотыми зубами и рассеченным лицом, послушно сидит за праздничным субботним столом и безвольно повинуется приказаниям сына, — это вещий пролог к публичным фашистским инсценировкам 30‑х годов, осуществленным так же бесцеремонно и жестоко.

В «Закате», как и в написанной вскоре пьесе Гауптмана, новое поколение деловых людей — молодчики, люди без предрассудков, «морды», как назвал их Луначарский, — берется укротить своих строптивых патриархов. Действуя по наущению мещанской среды, дети быстро приводят в чувство отцов, ставят их на место, объявляют нелояльными и недееспособными. Однако же у Гауптмана теснимый и преследуемый детьми Маттиас Клаузен олицетворяет собою утонченную гуманистическую культуру, а в пьесе Бабеля борьба за власть идет между бандитом старого закала и бандитом новой формации — между двумя бандитами. У Маттиаса Клаузена и Кламрота, кажется, нет ничего общего, им не о чем говорить друг с другом и не на чем сговориться, они противостоят один другому, как добро и порок в средневековом моралите, хотя и связаны между собою невидимыми узами, — а в «Закате» бой разгорается между своими. В пьесе Гауптмана благородный отец семейства превознесен и обласкан, а его враг, наглый, неблагодарный негодяй, вымазан черной краской; в пьесе Бабеля ни отец, ни сын не идеализируются и не чернятся, у каждого — своя правда, свое обаяние, свои отталкивающие черты. Мендель Крик с его деспотизмом и грубостью, Беня с его коварством, яростной беспощадностью стоят друг друга. Разве бессердечность сына — не возмездие отцу за многолетнюю жестокость по отношению к жене и детям? Но чем ближе стоят друг к другу отец и сын, тем отчетливее {308} видны различия между ними, более грандиозные и многозначительные, чем между Клаузеном и Кламротом.

Мендель Крик среди биндюжников слывет грубияном, но он не пытчик, как его сын Беня, и не умеет наносить тайных предательских ударов, — это стихийный эпический человек, это сама природа, неукротимая и неупорядоченная в своих проявлениях. Одурманенный своею силой, он рвется из худосочия и затхлости мещанского быта, стесненный своим домом и своим делом. Он грезит о воле, о русской женщине, о роскошных садах Бесарабии; словно зачарованный герой шагаловских полотен, старый биндюжник мечтает о том, чтобы освободиться и взлететь, его воображение потрясено видением людей, смело летающих «через горы, через высокие горы». Новому времени, к которому взывает Беня, Мендель Крик, этот мечтатель и силач, этот деспот и анархист совсем не ко двору, для нового времени он старомоден. В «Закате» с присущей Бабелю наглядностью ставится вопрос о сильном человеке и о сложении сил, столь актуальный для тех лет. Два здоровенных бугая, Беня и его брат Левка, не могут справиться со своим шестидесятидвухлетним отцом в честной драке — двое на одного! — старший сын валит его с ног предательским ударом — рукояткой револьвера по голове. Выясняется, что не всякая сила уместна в новое время, которому Беня расчищает дорогу. (Вопрос о том, кто — кого, решается у Бабеля в стиле кетча, в спортивном и зверском стиле 20‑х годов.) Победив, взявши власть в свои руки, Беня Крик обнаруживает патриархальные наклонности и сноровку делового человека, знающего толк и в битюгах, и в банковских операциях. Он укрепляет семью и ставит дело на современный лад; отец вел хозяйство кустарно, недостаточно четко и поворотливо — не с тем размахом. Сила Бени не в одной жестокости — волчьей хватке — и не в том, что он, как Кламрот у Гауптмана, не гнушается низкими средствами, а в том, что он хотя и взывает к «новому времени», действует в интересах косной буржуазной среды; а Мендель, как Егор Булычов или Маттиас Клаузен, от этой среды оторвался, не признает больше над собою ее власти. Истязаниями, дисциплиной Беня укрощает бунтаря-отца и восстанавливает среду в ее правах. Апофеоз Бени — финальная сцена, ритуальная {309} трапеза, кладущая конец яростным безумствам Менделя Крика, вводящая жизнь в наезженную, привычную, совсем было разрушенную колею.

Главный интерес драматической ситуации, показанной в «Закате», не столько в том, кто выйдет победителем в поединке, сколько в том, состоится ли сам поединок, «переступит» Беня или «не переступит», поднимет руку на своего старого отца — или не поднимет. Вся Молдаванка тревожится этим вопросом: спорит, божится, заключает пари — вся, кроме самого Бени. Он ведь калечит и мучит отца не из пустой жестокости, а для пользы дела, чтобы тот не пустил по ветру предприятие.

От сцены к сцене усиливается в «Закате» ощущение тревоги, предчувствие близкого преступления, свойственное многим пьесам этого времени («Кровавой свадьбе» в такой же мере, как и «Перед заходом солнца»). Напряжение достигает кульминации и разрешается сценой драки, освещенной кровавыми лучами заходящего солнца. Когда Беня Крик опускает револьвер на голову отца и тот падает, наступает тишина и становится видно, как «все ниже опускаются пылающие леса заката». В пьесе Бабеля закат залит кровью и горит огнем.

## \* \* \*

Тема заката, возникающая в борьбе света и мрака, добра и зла, открывает нам доступ к историческому содержанию европейской драмы 30‑х годов, как она сложилась в творчестве Жироду и Ануя, Брехта и Гарсиа Лорки. Следя за развитием этой темы у разных авторов, мы получаем представление о поразительной отчетливости искусства 30‑х годов, об его смелом провидческом духе, об интенсивности его идей и остроте его мотивов. Искусство 30‑х годов начинается с предощущения конца своей эпохи, а завершается описанием другой, новой эпохи, только что наступившей, безжалостно врезавшей свой чекан. Через тему заката пьесы этого десятилетия всего прочнее связываются с предшествующими периодами художественного развития, вплоть до новой драмы, которая формировалась на рубеже XIX и XX вв., — и с театральным искусством последующих лет, возникшим после захода солнца, во мраке фашистской ночи, по ту сторону страха и отчаяния.

# **{****310}** 7 Театр и эстетика Гарсиа Лорки

В «Марьяне Пинеде», ранней пьесе Гарсиа Лорки, первое появление героини сопровождается ремаркой: «она чем-то встревожена». Верный поклонник Марьяны все допытывается у нее, почему она встревожена, и сам обращается к ней «с тревогой в голосе». На собрании заговорщиков Марьяна не может скрыть своего беспокойства, глядя вокруг «встревоженно и пытливо». В последних эпизодах пьесы, в монастыре, куда жандармы заточили Марьяну, в глубине сцены проходит монахиня; она смотрит на заключенную «с выражением крайней тревоги». И, как будто всего этого недостаточно, под занавес появляются еще две монахини «в тем же выражением крайней тревоги».

Состояние постоянной тревоги в этой пьесе, написанной еще в середине 20‑х годов, во времена диктатуры Примо де Риверы, объясняется вескими и очевидными обстоятельствами: Марьяна в тревоге, потому что ее {311} возлюбленный томится в тюрьме и неизвестно, удастся ли ему побег; потому что по вечерам у нее тайно собираются политические заговорщики; потому что в Испании свирепствует полицейский террор, повсюду шныряют сыщики, шпионы, доносчики, и кажется, каждое громкое слово, неосторожно произнесенное в доме, услышат на улице; если Марьяна и ее единомышленники попадут в руки властей, они погибнут.

В более поздних театральных произведениях Лорки ничего не сказано об отсутствии свободы — о тюрьмах, жандармах и сыщиках, однако же атмосфера тревоги в них не рассеивается. Ранняя пьеса поэта — в известном смысле пролог ко всем другим его театральным произведениям, хотя ее политические мотивы никогда больше не повторятся, не прозвучат открыто, уйдя в подтекст, составляя глухой, едва слышный фон драматического действия.

Тревога, пронизывающая драмы Гарсиа Лорки, — не что иное, как предчувствие насильственной смерти, которой обречены его герои.

В «Марьяне Пинеде» не раз говорится о нежной шее Марьяны, обреченной топору палача. В «Кровавой свадьбе» о женихе, который поскакал в лес за похитителем своей невесты, вещие дровосеки говорят: «Лицо у него было пепельно-серое. На нем написана судьба его рода. — Судьба быть убитым посреди улицы».

Быть убитым посреди улицы — судьба всех героев Лорки и его собственная судьба, как оказалось впоследствии.

Тревога рождается у Лорки не от зыбкой неизвестности, как, скажем, у Метерлинка, не от пугающих, теснящих душу сомнений по поводу того, можно или нельзя избежать трагической развязки, но из отчетливого, уверенного — и в этом смысле почти сладострастного — предчувствия ее фатальной неизбежности. У Брехта в «Карьере Артуро Уи» персонажи, которым предстоит быть вскоре убитыми, появляются на сцене с белым — набеленным — лицом, оповещая партнеров и зрителей о своей злосчастной судьбе. И в драмах Гарсиа Лорки на лице каждого трагического героя мы различаем печать близкой смерти; как будто холодное острие кинжала уже коснулось его груди. Обуреваемые страстями и стремлениями герои Лорки действуют под гнетом нависшей {312} над ними опасности — на том роковом краю, где жизнь, цветущая во всей своей силе, вдруг обрывается в смерть, хотя ни в них самих, ни в конкретной ситуации их бытия о насильственной смерти ничто, кажется, не возвещает.

В «Кровавой свадьбе», «Иерме», «Доме Бернарды Альбы» — последних главных пьесах Гарсиа Лорки — показаны глухие, затерянные андалузские селения. Отставленные от истории, послушные своему извечному обиходу, они застыли в дремучей косной неподвижности. Но чем более оцепенелой предстает перед нами деревенская глухомань, тем отчетливее таящаяся в ней угроза. Предчувствие надвигающейся трагедии рождается из самой этой томительной неподвижности, из этой знойной угрюмой тишины, из этого покоя, тягостного, как удушье. Что-то страшное должно произойти — вот ощущение, которое возникает в каждой драме Гарсиа Лорки. Это «что-то» всегда оказывается убийством, кровавой насильственной смертью.

Атмосфера гнетущего, чреватого трагедией покоя в драмах Лорки возникает сразу же, в первых ремарках и первых репликах действующих лиц. Пьеса «Когда пройдет пять лет» начинается в душное, знойное предгрозье: «Грозовое небо все в темных тучах… пыль, жара, зловоние… слышны сильные раскаты грома». В «Кровавой свадьбе» первая же сцена — между матерью и сыном — зачернена зловещими штрихами. Сын собирается поутру на виноградник, он думает о своей лозе и своей невесте, а мать обуреваема мрачными предчувствиями и только и говорит, что об остром ноже, кровавой мести, о тех, кто убит и кому грозит быть убитым. Также и «Иерма» начинается на рассвете, когда крестьяне выгоняют в поле волов и сами торопятся на виноградники. Муж Иермы бодро собирается в поле, она заботливо снаряжает его, ласкает и целует, а сама садится за шитье. Но голос Иермы мрачен, в ее нежных словах слышится отчаяние: вот уже два года она замужем, а детей у них с Хуаном все нет; по ночам в непонятном томлении Иерма выходит босая во двор и ступает по холодной земле, — если так будет продолжаться, она не выдержит. Сцена, настроенная было на идиллию, на пастораль, кончается зловеще: Иерма «уставляет глаза в одну точку и остается неподвижной». «Дом Бернарды {313} Альбы» начинается со звона погребальных колоколов, они оплакивают умершего и предвещают новую смерть. (В отличие от большинства драматургов Лорка не скрывает — с помощью отвлекающих маневров и перипетий — неизбежность трагической развязки, а сразу же оповещает о ней зрителя, заражая предчувствием надвигающейся катастрофы. С первых же реплик внутреннее напряжение театральной игры достигает крайней степени. Но Лорка взвинчивает его еще и еще, как неистовый андалузский танцовщик фатальные ритмы своей победной и трагической чечетки.)

Развитие действия в драмах Лорки состоит в том, что атмосфера тревоги все накаляется, все тяжелеет, как южная жара, — от розового утра до обморочных послеполуденных часов, чтобы в финале разрядиться стремительным ночным убийством. Страшна насильственная смерть, но еще страшнее гнетущее, все более явственное предчувствие ее. По сравнению с ожиданием убийства даже убийство кажется облегчением. Сцена поножовщины в «Кровавой свадьбе» обозначается нежным дуэтом скрипок в ночном лесу.

## \* \* \*

Свои главные пьесы Лорка создал между 1933 и 1936 гг., в канун исторических событий, потрясших Европу: «Кровавая свадьба», написанная в год, когда в Германии захватили власть нацисты, а над Испанией нависла угроза гражданской войны, — пьеса о поножовщине; в «Доме Бернарды Альбы», законченной за два месяца до франкистского мятежа, говорится об отнятой свободе, о винтовке, которая в роковой час оказывается в руках тюремщицы, о подлом ночном выстреле, который определит трагический исход событий. Театр Гарсиа Лорки — это театр-предсказание, театр-пророчество, театр-цыганское гадание. Как и другие выдающиеся авторы этого времени, а может быть и больше, чем другие, потому что он был романтический поэт, Лорка — ясновидец, вещун, поразительно точно угадавший смысл тайных знаков, что подала ему история. Не только темный язык истории оказался ему внятен, но и сам он встал с нею вровень, слился с ее трагическим пейзажем. Что нагадал, что наворожил он своим современникам {314} и самому себе тогда, на переломе 20‑х и 30‑х? Приближение катастрофы, разгул кровавых сил уничтожения. Время у Лорки чревато насильственной смертью, внезапной, как прыжок волкодава, быстрой, как коршуном падающая на землю южная ночь.

Театр Лорки уходит корнями в далекое прошлое Испании. Для того чтобы напомнить о давних временах, Лорке не пришлось стилизовать и реставрировать: старая Испания уцелела до середины XX в., оказывая на современную жизнь самое непосредственное и непреложное влияние, обнаруживая себя повсеместно. Бытовой уклад, изображенный в «Кровавой свадьбе» или в «Иерме», существует с незапамятных времен, исконная традиция национальной жизни сохранилась в нем нетронутой. Легко поддаться впечатлению — и многие поддаются ему, что в драмах Лорки всего только подводятся итоги застывшей национальной жизни, что в них показано экзотическое и страшное прошлое — чудом уцелевшее. Социально мыслящие левые публицисты 30‑х годов, разбирая драмы Лорки, говорили главным образом о пережитках средневековья, об изуверских нравах и обычаях. Романтически настроенные критики идеалистического и религиозного склада в связи с творчеством Лорки рассуждают о почве, о мистике народной души и бессмертии национальной традиции. И те и другие толкования, при их очевидной противоположности, отдают дань испанщине; они недостаточно точны и достаточно легкомысленны. Да, в «Кровавой свадьбе» показан древний родовой обычай кровной мести. Но «Кровавая свадьба» — это трагедия об Испании 30‑х годов. Здесь действует народ, исполненный страстных и исступленных порывов, здесь говорится о великих стремлениях и великой энергии, угнетенной, упрятанной, загнанной внутрь, — готовой взорваться, о времени, когда брат восстанет на брата, когда они сойдутся на нож. Прошлое у Лорки — больше материал, чем тема, скорее форма, чем содержание. Прошлое поставляет поэту традиционные мотивы, но только настоящее объясняет их вещий смысл.

Трагедии Лорки принадлежат 30‑м годам в такой же степени, что и драмы Брехта и Ануя. Каждый из них внял призыву истории, все трое обнаружили глубокое понимание своего времени и своей судьбы.

{315} По сравнению с театром Брехта и Ануя поэтический театр Гарсиа Лорки и более прост, и более сложен. Казалось бы, его крестьянские трагедии — с простонародными, жестко очерченными характерами, с ясной композицией и резкой романтической светотенью — не нуждаются в расшифровке и специальных толкованиях. На самом деле понять их нелегко. Хотят комментировать сюжеты Гарсиа Лорки — традиционные кровавые сюжеты испанского быта, а также его метафоры и поэтические мотивы. Но театр Лорки весь — метафора своего времени, он нуждается в целостном и адекватном истолковании. (Из‑за своей двузначной, в обе стороны разветвленной образности, включающей в себя мифологию фольклора и новейшие средства выразительности, из-за доверчивой, открытой, почти простодушной поэтической интонации и поражающих воображение андалузских реалий искусство Лорки беззащитно перед пошлыми и произвольными толкованиями.)

Лорка хотел создать театр, связанный с национальной традицией, обращенный к народным массам. Он испытывал неприязнь к модному в его годы проблемному театру, который он презрительно называл «полуинтеллектуальным». Но, если бы он тяготел только к народной традиции, к постоянным мотивам испанского искусства и испанской истории (как об этом говорят люди, завороженные местным колоритом его Драм, путающие канонические мотивы и изобразительные средства его произведений с их истинным содержанием), он создал бы театр столь же искусственный и никому, в сущности говоря, не нужный, как и третируемый им «полуинтеллектуальный» театр его времени. Но уже начиная с «Цыганского роман серо» в творчестве поэта гармонически соединяются «*цыганское мифологическое* с откровенно обыденным наших дней…»[[157]](#footnote-158). Современность дала Лорке не одни сюжеты и краски обыденности, но и особую жизненную атмосферу, свойственную 30‑м годам. «Чувствуется, — говорил он за два года до смерти, — что весь мир напрягается, чтобы развязать тугой, неподдающийся узел»[[158]](#footnote-159). Ощущение крайней напряженности, близости некоего рокового рубежа, за {316} которым — страшная катастрофа или освобождение от косного гнетущего существования, придает совсем иной — провидческий — характер традиционным испанским мотивам театра Гарсиа Лорки.

В частности, привычный для испанского искусства мотив насильственной смерти в поэзии Лорки звучит с таким постоянством, с такой сомнамбулической отчетливостью (одно из стихотворений прославленного «Цыганского романсеро» так и названо «Сомнамбулический романс»), что иногда он кажется навязчивым и стилизованно-мистическим. Но скорее мистической может показаться провидческая зоркость, с какой поэт предвидел свою трагическую судьбу и судьбу своего народа, в этом смысле никак не отделяя их друг от друга. Насильственная смерть приобретает у Лорки самые различные и самые отчетливые воплощения: то это гитара, бедная жертва «пяти проворных кинжалов», то зловещий городской перекресток («Восточный ветер. Фонарь и дождь. И прямо в сердце — нож… Со всех сторон, куда ни пойдешь, прямо в сердце — нож»), то встревоженные кони с молчаливыми неподвижными седоками («Кони мотают мордами. Всадники мертвые»), то неизвестный, зарезанный посреди улицы («На улице он лежит, с ножом в груди. Никто его здесь не знает»), то погоня, несущаяся вслед за влюбленными («дальним собачьим лаем за нами гналась округа»), то, наконец, жандармы, «черные стражи», несущие смерть ночному городу («От них никуда не деться — мчат, затая в глубинах тусклые зодиаки призрачных карабинов»). А поверх этих отчетливых и навязчивых видений, над головами загнанных, настигнутых, подкарауленных, попавших в засаду, тайно схваченных, застреленных, зарезанных — как заклинание, как сдавленный прерывистый вопль приговоренного — несется напрасная мольба поэта, чтобы проворный кинжал, вонзающий в сердце «свой лемех стальной», миновал его:

НЕТ.  
НЕ В МЕНЯ.  
НЕТ.

Что говорить, Федерико Гарсиа Лорка обладал магическим даром предчувствия, свойственным в такой мере разве что нашим великим поэтам — Пушкину, Лермонтову, {317} Блоку. Но в отличие от Пушкина и Лермонтова, угадавших свой трагический конец, и от Блока, провидевшего будущее России, у испанского поэта в его стихах и драмах предчувствие собственной трагической судьбы воспринимается как предчувствие судьбы народа: смертельная опасность нависла над ними обоими. И в этом смысле предсказания Лорки, как известно, сбылись самым точным образом: он был убит в первые дни антинародного мятежа[[159]](#footnote-160).

(Когда в творчестве Лорки зазвучал традиционный испанский мотив насильственной смерти, он мог показаться излишне литературным — своего рода эффектным испытанным поэтическим приемом. В 30‑е годы, уже после смерти поэта, обнаружился — и потряс современников — вещий смысл его трагических предчувствий. Позднее мотив насильственной смерти стал привычным для европейской литературы, въелся в житейский обиход, совершенно утратив свой экзотический и сенсационный характер.

В «Кровавой свадьбе», «Иерме», «Доме Бернарды Альбы» живописно и достоверно инсценированы уголовные истории, случившиеся в Андалузии, — Лорка узнавал о них из газет или рассказов друзей — а между тем эти пьесы воспринимаются как внезапные лирические откровения. Собственно, это слияние лирического и повествовательно-драматического начал, возникшее в результате отождествления своей судьбы с судьбой Испании, именно это, а не что-либо иное, обеспечило Лорке возможность создать поэтический народный театр.

От пьесы к пьесе драматургия Лорки все больше проникается трагической поэзией — по мере того как склоняется к прозе. Выразившаяся в «Марьяне Пинеде» в лирических стихах, а в «Кровавой свадьбе» — в фольклорной песенности, трагическая поэзия в «Доме Бернарды Альбы» проступает сквозь жестокую обыденную прозу, раскаленную высоким напряжением страсти, скрепленную мощными, фатально нагнетенными ритмами. Драматургия Гарсиа Лорки открывает нам одну из {318} закономерностей нынешнего поэтического театра: как правило, он строится из материала, доставляемого прозой, и к прозе тяготеет, переосмысливая и перерабатывая ее в собственных целях.

## \* \* \*

Всего за год до того, как была написана «Кровавая свадьба», с которой начался главный период театральной деятельности Лорки, вышла в свет книга Хемингуэя «Смерть после полудня» — обширное рассуждение о бое быков в Испании. «Войны кончились, — пишет Хемингуэй, объясняя происхождение своей книги, — и единственное место, где можно было видеть жизнь и смерть, то есть насильственную смерть, была арена боя быков, и мне очень хотелось побывать в Испании, чтобы увидеть это своими глазами». «Смерть после полудня» — это трактат о насильственной смерти и о стране, где народ интересуется смертью, где для нее всегда находится арена. И Хемингуэй в своей аналитической прозе, где речь идет о приемах тавромахии и литературного ремесла, и Лорка в своей романтической трагедии о кровавой розни между двумя крестьянскими родами — оба предвосхищают близкие времена, когда насильственная смерть снова, как в годы первой мировой войны, перестанет быть экзотикой и короткое знакомство с нею сделается обязанностью целых поколений. «Смерть после полудня» и «Кровавая свадьба» — это предварительные, заблаговременно осуществленные исследования о жизни и смерти, сделанные в стране, где насильственной смерти предстояло вскоре разгуляться.

Хемингуэй жалуется в своей книге, что коррида вырождается и приходит в упадок. Матадоры новой школы, искусники и виртуозы, оскорбляют ситуацию смертельной опасности, они дразнят ее, играют с нею, вместо того чтобы ей противостоять. Раньше быка вели к решающей схватке прямым и опасным путем, а теперь искусственно удлиняют и украшают этот путь, превращая в цель то, что должно служить всего лишь подготовкой к моменту истины, заключительному удару шпагой. Лорка следует духу старой традиции, сохраняя мудрость и чистоту классического стиля. Он направляет своих героев к моменту истины самой короткой дорогой, а если нам и кажется порою, как, например, в «Иерме», {319} что он медлит, то лишь настолько, чтобы успеть подготовить театральных персонажей к трагической развязке, проведя их от надежды к отчаянию, ярости и последнему смертельному броску. Время в драмах Лорки длится ровно столько, сколько нужно, чтобы в душном, застывшем мареве сгустились тучи и разразилась гроза, чтобы послеполуденный зной сменился знобящей прохладой ночи, чтобы всадник, мчащийся навстречу своему счастью, доскакал до безглазой смерти, — сколько требуется опытному матадору старой классической школы, чтобы подготовить быка, мощно выбежавшего на арену, к заключительной схватке. Коррида в известной мере определила структуру театра Лорки, а не только его мотивы, связанные с противоборством человека и смерти, с атмосферой нервной тревоги и душевного подъема. Драмы Лорки развиваются по классическим законам самого популярного в Испании зрелища: действующие лица появляются перед нами в расцвете сил, в боевой готовности, чтобы на наших глазах пройти неизбежные этапы рокового поединка; ни один из них нельзя миновать или ускорить. Коррида осмыслена у Лорки скорее в духе позднего Пикассо, нежели раннего Хемингуэя: менее спортивно и торжественно, более трагично и широко. Неясно, какая роль предназначена его герою: матадора или быка, обречен он на подвиг или на закланье. Кто он: боец, победитель или жертва, невинный мученик, распятый на кресте, как матадор на рисунках Пикассо?

О корриде Лорка говорит: «У быка своя орбита, у тореро — своя, и между этими двумя орбитами находится точка смерти, где достигает апогея грозная игра»[[160]](#footnote-161). Также и в его собственных драмах человек и рок движутся каждый по своей собственной орбите, все время в виду друг друга, пересекаясь лишь в финале — в точке смерти. Бой быков для Лорки не поэтическая тема, но модель, по которой он строит свой театр. Коррида, по Лорке, — это и «национальное зрелище», и «подлинная драма», где нужно не погрешить против художественной истины, где человек борется и со смертью, и с рассудочностью: он должен выйти победителем в своем опасном поединке, не унижая себя, однако, мелочной осмотрительностью, {320} не лишая свою борьбу, основанную на расчете, на геометрии, естественного и вольного развития, оставив простор для стихийной игры жизни и смерти, свободы и предопределенности.

В «Смерти после полудня» Хемингуэй перечисляет условия, необходимые для удачной корриды, и на первое место ставит солнце. «… Солнце — это очень важно. Теория, практика и зрелище боя быков создавались в расчете на солнце, и когда солнце не светит, коррида испорчена». Трагедия насильственной смерти развертывается на арене в ярком свете послеполуденного солнца, позволяющем видеть каждое движение матадора. У Хемингуэя, мы знаем, цвет трагедии — белый, как солнечный свет, отвесно падающий на арену, как бесстрастные вечные снега Килиманджаро[[161]](#footnote-162). И у Лорки добела раскаленный андалузский полдень невыносимо трагичен в своей ослепительной ясности. В «Кровавой свадьбе» женщины говорят о выжженной солнцем земле, где люди чахнут, а стены пышут огнем. Знойное полуденное солнце накаляет страсти, придает происходящему на сцене невыносимую отчетливость, делает явным все скрытое, выжигает полутона и недоговоренности, не оставляет места для спасительного сумеречного полумрака, для подтекста, для отдохновения, для иллюзий и недомолвок. Белый мрак заливает трагедии Гарсиа Лорки.

Рафаэль Альберти, как и Лорка, не только поэт, но и живописец, с той же повышенной чуткостью к цвету, когда думал в эмиграции о давно покинутой им Андалузии, вспоминал прежде всего белые домики, захлебывающиеся от темного страха. Книгу стихов, посвященную Андалузии, молодой поэт назвал «Белые стены тьмы». И у Лорки во вступительной ремарке к «Дому Бернарды Альбы» — самой мрачной и душной из его трагедий — прежде всего говорится о толстых, тщательно выбеленных стенах. Про несчастную Иерму и молчаливых золовок Иермы, приставленных к ней в качестве {321} тюремщиц, соседки рассказывают: «… целый день они втроем белят стены…». Толстые белые стены — стены тюрьмы, в которой заперты героини Гарсиа Лорки[[162]](#footnote-163).

В «Смерти после полудня» Хемингуэй воспевает Мадрид, корриду, матадоров, истинные воплощения испанского народного духа, и с презрением, как о фальшивой экзотике, как об отвратительных подделках, отзывается о белых цыганских пещерах в Гранаде. Всего через год Лорка заканчивает народную трагедию, действие которой происходит в этих пещерах. (После «Кровавой свадьбы» экзотикой может показаться скорее арена боя быков, чем жилище андалузца. Оказалось, что и в Испании коррида — не единственное, а может быть, и не главное место трагического действия.) Хемингуэй увлечен корридой, потому что она подчинена строгим, от века установленным правилам. Белый солнечный свет, который заливает арену, — символ чистоты и честности древнего ритуала, устанавливающего равные шансы быку и человеку, ограждающего трагическую ситуацию смертельной схватки от подлой ситуации убийства. Трагические ситуации нашего времени виделись Хемингуэю в границах опасной схватки и смертельного риска; к ним следует заблаговременно привыкнуть, тренируя свои физические и нравственные силы, постоянно держа себя в состоянии боевой готовности. А в творчестве Лорки наряду с толкованием насильственной смерти как схватки, в которой противники одинаково подвергаются опасности, существует и толкование ее как простого убийства. В наступающих временах он предчувствовал возможность не только смертельной схватки, но и убийства — подлого, тайного ночного убийства, когда человека захватывают врасплох и лишают возможности сопротивляться. У Лорки цвет трагедии и белый, и черный. Два цвета трагедии взаимопроникают: на белом — мрачные тени, а темнота светится жидким лунным светом. По ходу действия нежное розовое утро сгущается в белую тьму, чтобы в финале смениться таинственным блеском луны; в ее зыбком равнодушном свете и происходит {322} убийство. Солнце утомляет и взвинчивает героев, доводит до белого каления, но какое страшное успокоение приносит холодный, мертвенный свет луны!

В рассказе «Ди Грассо», описывая сицилийскую народную драму, близкую по своему темпераменту, человеческим типам и простому сюжету крестьянским трагедиям Лорки, проницательный Бабель говорит о «солнце Сицилии» и «сумрачных людях», о пыльном розовом зное, о том, что итальянцы играли «историю обыкновенную, как смена дня и ночи». В борьбе солнечных и сумрачных тонов, в смене раскаленного дня и темной ночи движутся вперед трагедии Гарсиа Лорки.

Предчувствие надвигающейся катастрофы окутано у Лорки неизбежным налетом романтической тайны, но и пейзаж, и люди на фоне пейзажа, и отношения между людьми показаны с ослепительной отчетливостью. Эта контрастная светотень, это соединение предельной ясности с недосказанностью, с романтической тайной, составляющее, по мнению знатоков, главное обаяние лирических стихов Гарсиа Лорки, в его театральных произведениях, как и в классической испанской живописи — от Веласкеса до Гойи, приобретает крайне напряженный и трагический характер.

Как и другие театральные новаторы нашего века, Лорка преобразовал традицию экспрессионизма, восприняв ее через опыт сюрреалистов, соединив ее с новыми веяниями времени и с фольклорной испанской песенностью. С экспрессионизмом его театр сближается предельным напряжением страсти, постоянным ощущением угрозы и близкого взрыва, слиянием трагических и фарсовых мотивов — то, что испанцы называют «гойизмом»; от сюрреализма в его произведениях — ощущение некоторой призрачности происходящего, возникающее время от времени, при ослепительной четкости деталей и предельной достоверности общего фона. Раскаленная белая тьма, окутывающая театр Гарсиа Лорки, делает все происходящее то нестерпимо отчетливым, то фантастическим и невесомым.

Трагедии Лорки часто объясняют в духе традиционных почвенных идей. Поверхностный характер этого рода толкований становится еще более очевиден, когда мы вспоминаем, что герои Лорки, при всей их жгучей простонародности, пребывают на некоторой воздушной {323} высоте, в знойном мареве; они приподняты над землей, над «почвой», едва касаются ее. Косная сила тяжести в драмах Лорки борется с невесомостью и побеждает ее (Бабель описывает Ди Грассо в роли пастуха в народной сицилийской драме — как тот стоял, задумавшись, опустив голову, а потом улыбнулся, «поднялся в воздух, перелетел сцену городского театра…»). Это страсть поднимает героев над землей, дает им крылья и несет вперед в освободительном и страшном полете.

## \* \* \*

При том что драмы Лорки проникнуты тревожным ощущением надвигающейся катастрофы и их трагическая развязка с самого начала представляется неизбежной, они заражают нас своею мощной энергией. Ведь у Лорки не смерть подкрадывается к театральным героям, неподвижно и обреченно ждущим ее прихода, как это имеет место, например, в пьесах Метерлинка или Беккета, а сами герои очертя голову бросаются навстречу собственной гибели; они сближаются со смертью, как бык и тореро, — каждый чувствует себя хозяином положения. Смертельная опасность угнетает драматических героев Лорки — но и влечет к себе, вселяет тревогу — но и завораживает, притягивает как магнит. Что-то странное, столь же тягостное, сколь и упоительное, ощущается в этой зловещей и возбуждающей, в этой отталкивающей и пьянящей ситуации, такой характерной для начала 30‑х годов, в этой жизни, смело шествующей по обрыву — у «бездны мрачной на краю» — в преддверии неизбежной и близкой гибели.

Следовательно, нуждается в серьезном уточнении привычное представление о трагическом роке, тяготеющем над персонажами испанского поэта, о ритмах рока, пронизывающих его драмы[[163]](#footnote-164). Можно сказать, разумеется, что развитие действия у Лорки состоит в фатальном приближении опасности, но можно сказать и по-другому: действие в его драмах движется вперед ростом страсти, {324} которая бросает вызов опасности. Трагические ритмы театра Гарсиа Лорки — это не только шаги насильственной смерти, приближающейся к человеку, но и поступь человека, бесстрашно идущего ей навстречу. С мерными, безличными, убыстряющимися ритмами катастрофы спорит прихотливый, пульсирующий, одновременно напряженный и раскованный ритм трагического героя; до самого финала они противоборствуют, а не то чтобы один ритм нагнетался, а другой — затухал и стушевывался. Проблему рока Лорка воспринимает гораздо ближе к духу греческой трагедии, чем другие авторы нашего времени, казалось бы устанавливающие прямую связь с античной театральной традицией (например, символисты или Юджин О’Нил). В греческой трагедии испанский поэт уловил не только те властные и непреклонные ритмы, которые связывают всех персонажей общей долей, но и другие ритмы, присущие каждому герою в отдельности, дающие ему свободу движений. В этом гибком соединении коллективных и индивидуальных ритмов, в подвижном и гармоничном согласовании всеобщих и личностных тенденций берет начало греческое искусство и греческая демократия, равно как и вся европейская культура в противовес безжизненной и тяжеловесной монотонности восточных деспотий.

Лорка восстановил и усилил эту свободную игру ритмов в состязании человека с судьбой. Он сделал это более чем вовремя, в годы, когда роль личности по сравнению с властью всеобщих роковых сил многим казалась ничтожной и унизительной, когда возможность дальнейшего развития европейской цивилизации на исконных ее гуманистических основах была поставлена под сомнение.

Есть у Лорки пьеса, которая стоит особняком среди других, — «Донья Росита, или язык цветов»; она следует традиции, более привычной европейскому театру XX в. В пьесе находят следы влияния Чехова, в частности «Вишневого сада». С пьесами Чехова «Донью Роситу» сближает развитие действия от надежды к разочарованию, от юного расцвета к медленному увяданию, о «Вишневом саде» напоминает и время действия — девятисотые годы, и утонченная оранжерейная атмосфера, и драматические герои — легкомысленные изящные {325} интеллигенты, не приспособленные к житейской практике; в финале они покидают свое разоренное гнездо, свои цветочные оранжереи, так же как чеховские герои — свой вишневый сад. Донья Росита — благородная, мечтательная, романтически настроенная девушка; долгие годы она терпеливо ждет своего жениха, уехавшего в Латинскую Америку. Жених из-за денег обманул и бросил ее, а она все ждет его, все чахнет в напрасном одиночестве. Донья Росита губит свою жизнь на испанский лад — не по Чехову, но по воле обстоятельств, которые она не в силах превозмочь, не из-за пошлой, затхлой среды, хотя показаны и эти обстоятельства, и эта среда, а из-за чести, во имя данного когда-то слова; пусть жених недостоин ее, она гордится тем, что не изменила обету. В «Донье Росите» драматический поэт пытается найти иной путь, нежели тот, который он перед тем открыл для себя в «Кровавой свадьбе» и «Иерме» и которым последовал позже, в «Доме Бернарды Альбы». Эта тонкая меланхолическая пьеса — испанская фантазия на чеховские темы — прекрасно оттеняет героические черты главных театральных произведений Гарсиа Лорки. Обычно театральные персонажи Лорки не терпят, а восстают, не увядают, а гибнут в расцвете сил, не ждут приближения катастрофы, а сами торопят ее. Чеховские персонажи, хотя порою и пробуют вырваться из-под власти обстоятельств, не могут этого сделать — обстоятельства сильнее их жизненных порывов, и они вырабатывают в себе, как донья Росита, стойкое терпение — особую форму противостояния обыденности. А трагические герои Лорки, хотя порою и пытаются терпеть — «умей нести свой крест и веруй», — не в состоянии этого сделать: гордая, страстная натура рано или поздно не выдерживает поставленных ей преград. Они бросаются навстречу опасности, ставят свою голову на кон в игре с судьбой, лишь бы не портить, не отягощать, не отравлять терпением свою кровь.

Герой рассказа Чехова «Соседи» Петр Михайлыч Ивашин — добродушный, вялый, интеллигентный помещик двадцати восьми лет, сильно не в духе: его сестра, девушка, ушла к женатому человеку. Петр Михайлыч решается наказать обольстителя и водворить сестру обратно в отчий дом. «Я им докажу, что они не правы!.. Они будут говорить, что это свободная любовь, свобода {326} личности; но ведь свобода в воздержании, а не в подчинении страстям».

А вот что говорит по этому поводу андалузец Леонардо: «Молча сгорать — это самая страшная кара, которой мы можем подвергнуть себя. Разве мне помогла моя гордость, помогло ли мне то, что я не видел тебя, а ты не спала по ночам? Ничуть. Я был весь в огне — вот чего я этим достиг! Ты думаешь, что время лечит, а стены скрывают все, но это не так».

Свобода личности у Лорки — в подчинении страстям, а не в воздержании. Лорка ведет речь не о стоическом терпении, рассчитанном на годы, а о страстном жизненном порыве, подвигающем человека на смертельный риск. Его герои знают, чем грозит осуществление желаний, но пренебрегают угрозой. Они охвачены тревогой, чувствуя приближение опасности, и сами спешат ей навстречу. Осуществить жизненный порыв можно только не дорожа жизнью — они и не дорожатся. Они не хитрят с судьбой, не ждут ее коварных поползновений, не бегут от нее, а устремляются ей наперерез. Готовность пожертвовать собою — самая меньшая цена, которую приходится платить за то, что даешь волю своим страстям; что же, они не торгуются, не сбивают цену. Попытка уклониться от этой единственно возможной платы, предложив вместо нее другую, издавна принятую в обществе, делает театрального героя фарсовым персонажем. Но самый нелепый и жалкий человек становится романтическим героем, Дон Кихотом, если не жалеет жизни для осуществления своей мечты. На этих; превращениях построен лубочный трагифарс «Любовь дона Перлимплина».

В пьесе развивается неоднократно использованный Лоркой фарсовый мотив — женитьба старика на молодой. Традиционная ситуация в «Доне Перлимплине» гротескно обострена: герой унижен, как ни один из его фарсовых предшественников, старых ревнивых мужей. В брачную ночь красавица Белиса изменяет утомленному свадебной церемонией дону Перлимплину с пятью кавалерами, они забираются к ней через пять балконных дверей. «Пять человек, подумать только! — докладывает поутру служанка дона Перлимплина. — Пять человек разных рас и из разных земель. Один — европеец с бородой, другой — индеец, третий — негр, {327} четвертый — желтый, а пятый — американец из Северной Америки. А вы и не заметили». Когда же на рассвете пятидесятилетний супруг открывает глаза и направляется к молодой жене, она засыпает, утомленная бурной ночью. Вот с этой низкой — ниже которой быть не может — точки падения и начинается превращение дона Перлимплина из фарсового персонажа он вырастает в романтического героя. Чтобы заслужить любовь обожаемой Белисы, старый муж переодевается в юношу и преследует жену на улице, шлет ей страстные письма. Белиса без памяти влюбляется в таинственного незнакомца и, наконец, добивается с ним ночного свидания; юноша появляется перед ней окровавленный, с кинжалом в груди — алый плащ откинут, и Белиса узнает своего старого мужа. Дон Перлимплин торжествует: он убил себя, но заслужил все-таки любовь Белисы, пробудил возвышенные чувства в этой страстной, необработанной натуре, знавшей только волнения тела, — никогда теперь Белиса не забудет юношу в алом плаще.

«Дон Перлимплин» начинается как фарс, а кончается как романтическая трагедия[[164]](#footnote-165). Пока пятидесятилетний воздыхатель надеялся приобрести любовь красавицы, соблазнив ее деньгами и нарядами, он был комическим персонажем, достойным жестоких надругательств; чтобы стать романтическим героем, ему пришлось пожертвовать жизнью. Наивного, робкого мечтателя уговорили купить любовь молодой женщины за обычную цену, своим богатством он должен искупить свою дряхлость. Дон Перлимплин — единственный из героев Лорки, кто захотел было — по неведению — отдать за любовь меньше положенного, но и он быстро одумался. Решаясь умереть ради любви, старый муж чувствует себя уже не посмешищем, а доблестным героем, он возвышается над другими людьми, над принятыми у них понятиями и нравами.

Старый муж жизнью должен заплатить за любовь красавицы жены, потому что он стар и немощен. Другие герои Лорки обречены погибнуть из-за обстоятельств, из-за нежелания смириться с обстоятельствами. {328} Персонажи «Кровавой свадьбы», «Иермы», «Дома Бернарды Альбы» живут, как в тюрьме, — под гнетом религиозных запретов, косного быта, деспотических нравственных установлений. Ситуация несвободы, которая в европейской драме возникает несколькими годами позже, в связи с исключительными условиями войны, оккупации и концлагеря, для театральных персонажей Лорки — привычная и неотъемлемая часть житейского обихода. Все они подопечны и поднадзорны. За Марьяной Пинедой шпионит полицейский чин, за Леонардо подозрительно наблюдают жена и теща, муж Иермы учреждает за нею слежку с помощью своих сестер — трех мрачных, одетых в черное ханжей, Бернарда Альба и вовсе превращает свой дом в тюремный замок. В последней драме Гарсиа Лорки пафос слежки охватывает всех персонажей и достигает гомерических размеров: Бернарда надзирает за дочками и прислугой, прислуга выведывает секреты дочерей и хозяйки, изуродованные затворничеством незамужние дочери шпионят друг за другом. Неизбежность трагической развязки возникает, таким образом, из-за несвободы. Рок у Лорки — это отсутствие свободы. (Трагические протагонисты у него, как правило, женщины, потому что они в большей мере лишены свободы и больше слушаются голоса страсти.) Вот почему герои Лорки направляются навстречу смерти: они не хотят пресечь свой жизненный порыв, а осуществить его можно, только если не трястись над жизнью, не оценивать ее, такую, как она есть, слишком высоко. Они не попадают в ситуацию, пограничную со смертью, а сами ввергают себя в нее. Острота ситуации усугубляется особым нравственным комплексом, связанным с традиционным испанским понятием чести.

Строго говоря, герои Лорки могли бы удовлетворить свою страсть и другой ценой, не рискуя жизнью, но в гном случае им пришлось бы поступиться честью. Столкновение страсти и чести остро проявляется в «Иерме» (пьеса написана не без влияния Унамуно, с характерной для этого писателя склонностью к умозрительному, стерильно поставленному психологическому эксперименту, и кажется несколько искусственной — слишком отчетливой и наглядной — рядом с остальными театральными произведениями Лорки) Одержимая желанием стать матерью, Иерма могла бы зачать ребенка и не от скопидома-мужа — {329} ему дети не нужны. Но она хочет детей только от законного супруга. Иерма не может изменить Хуану, она предпочитает его задушить[[165]](#footnote-166).

Леонардо, Иерма, Адела — младшая непокорная дочь Бернарды Альбы — поднимаются на сценические подмостки Испании в те же годы, когда парижане знакомятся с персонажами раннего Ануя. В пьесах обоих драматургов — похожие ситуации. Лирические герои французского автора, оказываясь перед выбором, тоже стремятся следовать велениям чувств, а не традиционным доводам господствующей морали и здравого смысла. Однако же после долгой внутренней борьбы (после унизительной торговли с другими и самими собой) они капитулируют или спасаются бегством. А герои Лорки, сколько бы ни понуждали себя к рассудительности и компромиссу, неизбежно следуют зову страсти. Одни не могут приучить себя к свободе, другие — к отсутствию свободы.

В 1938 г. в Париже, в театре Ателье, была поставлена «Кровавая свадьба». В трагических персонажах испанского поэта французы, судя по всему, нашли для себя нечто такое, чего им недоставало, в чем они остро нуждались. Интерес довоенной Франции к Лорке и вообще к Испании в известном смысле аналогичен увлечению Стендаля Италией, ее героическими и страстными характерами. «Кровавая свадьба» шла в Париже с успехом вплоть до начала второй мировой войны.

А в пьесах военных лет французские авторы сами показали героев, которые смерть предпочитают компромиссу. Но какой трудный путь нужно будет пройти французам, какой горестный душевный опыт придется им приобрести, чтобы достичь, наконец, нравственных норм, для героев Лорки естественных и неизменных.

## **{****330}** \* \* \*

Лорка требовал максимализма чувств от своих героев — и от своего искусства, будучи убежден, что иначе не выразить трагический дух эпохи.

С чувством чрезвычайной трагической напряженности времени связана идея Лорки о напряженности в искусстве, подробно рассмотренная в лекции «Теория и игра беса». Лекция была написана в 1933 г., тогда же, когда и «Кровавая свадьба», — в переломный, роковой момент современной истории.

Пытаясь объяснить, что такое «бес» и «игра беса», Лорка вспоминает слова Гете об игре Паганини («Таинственная сила, которую все чувствуют, но ни один философ не может определить») и слова цыганки танцовщицы о музыке Баха (однажды она слушала отрывок из его пьесы и воскликнула: «Оле! Тут есть бес!» — между тем цыганка скучала, когда играли Глюка, Брамса и Дариуса Мийо). Больше всего знают о бесе «великие артисты Южной Испании, цыгане и андалузцы» — гениальные певцы и танцоры, а также народный зритель, которого нельзя обмануть имитацией. Русский читатель, следуя за ходом этих рассуждений, может вспомнить тургеневских «Певцов». Лорке приходит на память случай с андалузской певицей Пасторой Павон.

«Однажды андалузская певица Пастора Павон по прозвищу Девушка с гребнями — сумрачный испанский гений, равный по силе фантазии Гойе или Рафаэлю Эль Гальо, — пела в одной таверне Кадиса. Она играла своим грудным голосом, тягучим, как расплавленное олово, мягким, будто утопающим во мху; она гасила его в прядях волос, окунала в мансанилью, уводила его в далекие, угрюмые заросли. Но все было бесполезно: слушатели молчали. […] Пастора Павон закончила свою песню при полном молчании. Только какой-то человек, похожий на тех резвых чертенят, что вдруг выскакивают из водочной бутылки, саркастически произнес тихим голосом: “Да здравствует Париж!” — как бы говоря: здесь не нужны ни способности, ни техника, ни мастерство. Нам нужно другое.

Тогда Девушка с гребнями вскочила в бешенстве, волосы ее спутались, как у средневековой плакальщицы, она залпом выпила стакан огненной касальи и снова {331} запела, без голоса, без дыхания, без оттенков, обожженным горлом, но… с бесом. Ей удалось смести все украшения песни, чтобы проложить дорогу яростному, огнедышащему бесу, побратиму песчаных бурь, который заставил зрителей рвать на себе одежды почти так же, как рвут их, столпившись перед образом св. Варвары, антильские негры-сектанты.

Пасторе Павон пришлось сорвать свой голос, потому что она знала: ее слушает взыскательная публика, и этим людям нужна не форма, но самый нерв формы, чистая музыка в легкой оболочке, способная парить в воздухе. Певице пришлось отказаться от своих испытанных приемов, то есть прогнать музу и остаться без защиты, чтобы явился бес и удостоил ее рукопашной схватки. Но как она пела! Голос ее уже не играл, голос ее стал потоком крови, бесподобным в своей искренней муке, он тянулся, как тянется к пригвожденным, но полным бури, ступням Иисуса рука с десятью пальцами в скульптуре Хуана де Хуни»[[166]](#footnote-167).

Игра беса — это то, что отличает искусство сотворенное от сделанного, каким бы изысканным и совершенным оно ни было. Где бес — там свобода, простор, неслыханная свежесть и полнота чувств, «как будто распустилась роза или совершилось чудо». Бес, сказал бы Бертольт Брехт, — это то, что разнит подлинную страсть от актерского темперамента. Бес проводит магический круг, обозначает роковую границу —

И тут кончается искусство,  
И дышит почва и судьба.

Чтобы представить себе, в каком обличье явился бес испанскому поэту, нужно хоть раз в жизни самому увидеть гордую и напряженную спину андалузской танцовщицы, ее позу, в которой спорят фатальная обреченность — и вызов року, ожидание смертельного удара — и пренебрежение смертельной опасностью. Для этого надо хоть раз в жизни услышать чечетку андалузского танцовщика — бесовский ритм человека, движущегося по краю бездны, спешащего навстречу своей темной судьбе: он не хочет торговаться со смертью и не может ее избежать, он смотрит ей в лицо бесстрашно и завороженно. Конечно, {332} какая-нибудь энглизированная буржуазка с севера, из Мадрида, может обучиться в балетной школе движениям и позам андалузского фламенко, но кто научит ее игре беса, с рождения ведомой андалузской цыганке? Заезжая виртуозка в состоянии безупречно передать форму андалузского танца, но как передать нерв этой формы? Можно запомнить мелодию и ритм саэты или цыганской сигерийи — куда труднее постичь ее мистериальную глубину, вибрирующую напряженность, тяготение к вечности — все, что рождается в смелой рукопашной схватке человека с бесом: «… нет карты и нет науки, как найти беса. Известно только, что он, как толченое стекло, сжигает кровь; что он изматывает артиста; что он отвергает заученную, приятную сердцу геометрию; что он нарушает все стили; что он заставил Гойю, непревзойденного мастера серых и серебристо-розовых тонов в духе лучшей английской живописи, писать коленями и кулаками, размазывая безобразные краски цвета вара…»[[167]](#footnote-168).

Игра беса — это то, что нельзя сделать руками.

Суждения испанского поэта не совпадают с традиционным романтическим представлением о демонизме художественного творчества. Высшее воплощение колдовской силы искусства Лорка видит в искусстве не только Паганини, но и Баха, не только Гойи, но и Сурбарана с его простонародной патетикой, стремлением к объемной и устойчивой форме. В известном смысле идеи Лорки имеют отношение ко всякому гениальному трагическому искусству.

Лорка обдумывает свою «теорию беса» в те же годы, когда Бертольт Брехт выстраивает концепцию эпического театра, обращенного к критическому разуму зрителя, когда Антонен Арто пытается создать сюрреалистский театр жестокости, основанный на разрушительных импульсах и ритуале. Арто мечтает пробудить в театральной публике стихийные экстремистские страсти, а Брехт хочет, чтобы зритель в его театре сидел, покуривая, поглядывая, спокойно и независимо оценивая происходящее на сцене. И в том и в другом случае преследуется цель выбить обывателя из привычного равнодушия к окружающей действительности. Лорка ищет третий путь, более подобающий, как он полагает, испанскому {333} художественному сознанию. Он размышляет об искусстве, в котором наличествуют крайняя, режущая глаза, отчетливость — и романтическая недоговоренность; глухая, предельная сдержанность, классическая устойчивость — и постоянная готовность к неистовству, к жестокому взрыву страсти. Свои идеи Лорка осуществил в «Кровавой свадьбе», «Иерме», «Доме Бернарды Альбы». (В более поздние годы, в ином историческом контексте искусство, в котором волнующе и тревожно, самым жестоким и непостижимым образом сопрягались бы классическая гармония и неудержимая тяга к взрыву, хотел создать другой знаменитый испанец, сверстник и сотоварищ Лорки — Луис Бунюэль.)

В статье «Теория и игра беса» сведены и соотнесены друг с другом мысли поэта об испанской национальной традиции и возможностях современного искусства. Главные мотивы творчества и эстетики Лорки открываются нам здесь наиболее сжато и впечатляюще. Написанная в канун последнего периода творчества, когда были созданы его главные произведения — три народные трагедии, статья служит своего рода манифестом, предваряющим высший, трагически оборванный взлет его музы.

Лорка не любил, когда его называли крестьянским поэтом. Столь же настороженно воспринимал он попытки истолковать его стихи в понятиях сюрреалистской эстетики, точно указывая границу, которая отделяет его поэзию от смутных разрушительных видений сюрреализма. В письме, помеченном 1928 г., он говорит о своих новых произведениях и новой манере: «… чистая эмоция без плоти, освобожденная от контроля логики, но — внимание, внимание! — со строжайшей поэтической логикой. Это не сюрреализм — внимание! — их освещает самое ясное сознание»[[168]](#footnote-169). Поэт ищет точку пересечения фольклора, высокой классики и современных художественных открытий, видя в этом тройственном союзе важнейшую цель своей поэтической деятельности.

Как и другие художники тех лет, Лорка ищет опоры в бессмертной народной стихии. В годы, когда враги культуры делали ставку на мутные страсти и стадные инстинкты толпы, он находит в глубинах народного {334} бытия бескомпромиссную твердость духа и вольнолюбивую энергию. Надо ли говорить, какой актуальный смысл имели искания поэта? Надо ли удивляться беспощадному максимализму, которого Лорка требует от искусства? Мысли поэта, при всем народническом энтузиазме, окрашены в мрачные тона и окутаны трагическими предчувствиями: союз с народной стихией завязывается перед лицом надвигающейся угрозы, в виду бесчеловечных кровавых сил уничтожения; и в самой этой стихии Лорка, лишенный каких бы то ни было почвеннических иллюзий, видит противоречащие друг другу начала — борьбу высокого поэтического сознания и прозаической реальности повседневной жизни.

Лорка твердит о бесе и об игре беса — в противовес блестящим способностям и мастерству, о нерве формы — в противовес культу формы, для того чтобы указать грань, которая отделяет подлинное искусство от виртуозной подделки.

Он боится, что нынешние служители Аполлона, связанные с суетной и эфемерной рыночной цивилизацией, лишенные почвы, а также навыков органического творчества, но зато обладающие отлично развитыми способностями, тщательно отработанной профессиональной техникой, — что служители эти имеют слишком большие и соблазнительные возможности для создания высококачественных подделок. Он подозревает, что может наступить эпоха великого блефа, и блефом, липой, иллюзией может стать само искусство.

Он влюблен в творчество народных певцов и танцовщиц — как и в Сурбарана, Гойю и Рембо, и презирает «пошлых ремесленников», «портных от литературы», старательно кладущих стежок к стежку, стремящихся искусной выработкой возместить нехватку подлинной страсти.

Он ценит андалузскую песню за ее чистоту, за то, что в ней нет «ни единого элегантного, то есть сознательного ритма». И он презирает искусство, в котором сознательный, элегантный ритм призван скрыть отсутствие подлинного духа музыки, — искусство щегольское и анемичное, тщательно отделанное и расплывчатое, ползущее под руками, не выдерживающее долгого рассмотрения, искусство мастеров блефа, которые никогда не знали и не узнают — не сподобятся — игры беса. Пропащие {335} люди, они обманывают публику, предлагая ей форму вместо нерва формы. И чем меньше в их опусах настоящего нерва, тем нагляднее становится форма. Свои обкатанные, зализанные или же нарочито раздерганные — высиженные, вымученные произведения они выдают за вольный поток импровизации, а элегантный, т. е. сознательный, ритм — за дух музыки.

Постепенно вырисовывается отношение Лорки к таланту и красоте. Никто из его современников — испанских поэтов не был так разнообразно талантлив, никто не обладал таким счастливым, поистине моцартианским даром, не чувствовал красоту так безошибочно. И никто не был так равнодушен к искусству, смысл которого можно исчерпать словами: талантливо и красиво. Может быть, Лорка не фетишизировал эти качества потому, что ему самому они давались легко, без натуги. Скорее всего он понимал: в нынешние времена искусству недостаточно быть красивым и талантливым, чтобы быть истинным и духовно свободным. По Лорке, искусство красивое и талантливое, однако же лишенное игры беса, легко усваивается и присваивается салонными интеллектуалами, просвещенными дельцами и преуспевающими дантистами. Этому искусству он противополагал — на равных основаниях — древние народные песни и музыку Баха, живопись Сурбарана и поэзию Рембо, танец андалузской цыганки и игру Элеоноры Дузе.

Одновременно с Лоркой ту же проблему решает и Хемингуэй с его идеалом «честной прозы», свободной от излишеств декаданса и шаблонов чересчур гладкого ремесленного профессионализма; и Брехт, выдвинувший против канонов благополучного буржуазного эстетизма свою нарочитую грубость и свой циничный юмор, через голову изощренной буржуазной цивилизации обратившийся к опыту старинного площадного театра; и Пикассо, искавший путей к новой красоте через безжалостные разрушительные деформации; и строгий классик Мандельштам: в зрелые годы он говорил, что больше всего ценит в литературном тексте «дикое мясо».

«Теория беса» Гарсиа Лорки приводит на ум беседы с чертом немецкого композитора Адриана Леверкюна. И тут и там речь идет о стремлении художника подняться Над уровнем заурядности, о путях, ведущих к вершинам {336} творчества. Но между «теорией беса» и идеями, внушенными чертом Адриану Леверкюну, мало общего. Немецкий черт, бес мучительных язвящих сомнений и брезгливой нечеловеческой гордыни, впервые (напоминает нам Томас Манн) явился Лютеру. А Лорка в своей лекции специально предупреждает: «Я не хочу, чтобы вы спутали моего беса с теологическим бесом сомнения, в которого Лютер с вакхической страстью запустил чернильницей в Нюрнберге»[[169]](#footnote-170).

Хмельная радость творчества, сверхчеловеческие свершения даются Адриану Леверкюну ценой отказа от жизни, от любви, от людей. У Лорки, напротив, игру беса познает художник, способный к духовному единению с человечеством. «Певцы, — говорит Лорка, — это попросту медиумы, лирические очаги нашего народа»[[170]](#footnote-171), подразумевая под певцами не только народных кантаоров, но и поэтов. Игра беса — это полнота проявления жизненных сил, это высшая форма экстаза, охватывающего публику и артиста, сливающая их в одно целое.

Черт призывает Адриана Леверкюна порвать не только с теми, кто его окружает, но и с теми, кто ему предшествовал — со старой классической традицией. Немецкий композитор обречен на одиночество. А по Лорке, игра беса доступна лишь искусству, уходящему в глубокую почву культурной традиции. Можно сказать, что немецкий черт Томаса Манна — порождение заносчивого индивидуализма, а испанский бес является тому, кто сумел стать «лирическим очагом» своего народа. А можно повернуть дело и другой стороной, сказав: «теория беса» Гарсиа Лорки имеет моцартианский характер в противовес сальеристским разглагольствованиям черта в «Докторе Фаустусе». Помимо прочего, «теория беса» несет на себе отблеск испанских 30‑х годов, пронизанных максимальным напряжением рвущихся на свободу народных сил, а горячечный опустошительный роман с чертом композитора Адриана Леверкюна, как известно, напоминает о воспаленном пьяном разгуле и горьком похмелье немецкой истории военных и предвоенных лет…

## **{****337}** \* \* \*

В своих художественных истоках театр Лорки восходит к андалузскому народному пению в стиле канте хондо, в котором игра беса выражена с предельной силой, и старинному испанскому романсу — к балладам «о королях и маврах, рыцарях и пастухах, о любви и о смерти»[[171]](#footnote-172). Не только поэт и живописец, но и профессиональный музыкант, Лорка, как известно, был великолепным исполнителем народных песен и романсов, так же как и собственных сочинений; он охотно декламировал свои стихи и неохотно их печатал. Традиция канте хондо (наиболее древней группы андалузских песен, уводящих в глухую старину, к таинственному Востоку, к магическим первоосновам искусства) отразилась в его стихах и драмах.

Эмоциональное воздействие народного андалузского пения и театральных произведений Лорки в сущности одно и то же: в равной мере им свойственна магическая заразительность, способность довести огромную аудиторию до экстаза и при этом сохранить у нее ощущение ритуальной торжественности происходящего (в наши дни это чаще удается не искусству, а спортивным состязаниям). На сцене развертываются скрытые театральные возможности канте хондо: страстный драматизм, тяготение к длительной временной протяженности; что там, в пении, подразумевается, имеется в виду, то здесь является нам воочию. Что в саэте или цыганской сигерийе передано сухим, рыдающим, неожиданно и напряженно вибрирующим голосом певца-кантаора, идущим поверх и вокруг текста, обвивающим мелодию и текст внезапно удвоенными и утроенными гласными, то в драмах поэта осуществляется через слова и ритмы театрального действия. От канте хондо в драмах Лорки — традиционные темы и стиль, отмеченный выжженной ясностью, глубоким надрывом и трагической простотой. Уроки канте хондо, соединяющего в себе обнаженное чувство и ясное поэтическое сознание, дали возможность поэту, вплотную приближаясь к сюрреализму, не переступить, {338} однако же, опасную грань его анархических и зыбких сновидений. Для Лорки «главная ценность андалузской музыки в ее чистоте, в кубистском инстинкте к отточенной и нерасплывчатой линии. Линии прихотливой, своевольной, но, как арабский орнамент, неизменно, неумолимо составленной из прямых»[[172]](#footnote-173). Через песенный андалузский фольклор мы получаем самый короткий доступ к театральному стилю Гарсиа Лорки. И лучший способ постичь сущность поэтического театра Гарсиа Лорки — это послушать настоящее канте хондо с его строгой эпической сдержанностью и внезапным трагическим криком, предельным накалом и максимальной сдержанностью чувств, с его мерными роковыми ритмами и вибрирующей клокочущей страстью, с присущей ему драматической борьбой мелодии и текста.

Пение кантаора — это душераздирающее лирическое откровение, но и рассказ о постороннем событии; оно рассчитано на каждого слушателя в отдельности и на) огромную аудиторию — на площадь, на весь свет: поют напряженным гортанным голосом, так, что, кажется, сейчас кровь хлынет горлом, но при этом остраненно и закованно; это скорее показ трагедии, чем сама трагедия. Театрализация чувства происходит, таким образом, уже в самом канте хондо — она не убивает чувства, но придает ему мистериальную глубину и бесконечную протяженность во времени. И пению кантаора, и драмам Лорки свойственно долгое стояние на одной точке, завороженное кружение вокруг нее, так же как и неровное, точно огонь свечи, мерцание чувства: то оно разгорается, то вдруг меркнет, тускло колеблется. И в песенном андалузском фольклоре, и в андалузских трагедиях Лорки происходит сближение человеческой страсти с надличным зовом судьбы, страсть становится равной судьбе, а судьба очеловечивается, олицетворяется. От традиции старинного андалузского пения идет у Лорки и этот надрыв, усугубляющийся по ходу действия, распаляющий себя с какой-то надсадностью, с едва заметной трещиной: надрыв как надорванность. С народным романсом поэзию Лорки сближает ощущение неизбежной слитности лирики и сюжетного повествования о посторонних героях и событиях, когда личность {339} поэта полностью совпадает с историей народа и растворяется в ней, сохраняя свою неповторимую, неделимую, никак не ослабленную сущность. Речь идет, следовательно, о глубоко личностном начале испанской народной песни и о том, что можно назвать хоровым началом поэзии Лорки, что русские символисты называли соборностью.

Фольклор для Лорки — не только способ поэтической обработки жизненного материала, но и сам этот материал — историческая память народа, древнейший кодекс нравственности, художественно запечатленный и осмысленный образ народной судьбы. Через фольклор и проступающий в нем простонародный быт Лорка ищет путей к первоначальным, почвенным, языческим слоям истории общества, к органической и целостной народной жизни — к античности, как делает это, скажем, Шагал в костюмах и декорациях к «Дафнису и Хлое».

Лорка в одиночку повторяет путь, пройденный когда-то искусством древней Греции: от лирической народной поэзии и древних обрядов (столько же способствующих появлению этой поэзии, сколько и сковывающих ее) он движется к трагедии, к развернутому театральному действу Он сумел выполнить свою задачу, потому что ему была поразительно близка народная песенность и потому что в фольклорных формах испанской поэзии уже содержится замысел драматического повествования К античной трагедии Лорка нашел доступ со стороны ее музыкального духа, через фольклорные мелодии и ритмы. (В те же годы, что и Лорка, аналогичные опыты делал у нас режиссер Сандро Ахметели; из народных сюжетов, ритмов и ритуалов он стремился выстроить грузинский трагический спектакль. В более позднее время, уже после второй мировой войны, в постановках греческого Пирейского театра была предпринята попытка решить эту проблему применительно к самой древней трагедии. Режиссер Димитриос Рондирис разгадывает Софокла с помощью песен и танцев, сохранившихся в селениях современной Греции. В постановках греческой трагедии он реконструирует ее фольклорные первоосновы, древний миф он опрощает, видя в его героях не столько царей и придворных, сколько сельских жителей, земледельцев и пастухов, руководимых своими вождями. Во всех этих опытах — в отличие от того, что делалось {340} в начале нашего века, — чувствуется стремление истолковать античную трагедию и трагедию вообще с точки зрения свободы, а не только с точки зрения рока, в духе естественных начал жизни, а не в духе крайних и необузданных ее проявлений.)

Как и другие театральные новаторы нашего времени, Лорка обращается за поддержкой к старой классической традиции. Он заходит в этом смысле, может быть, дальше других. Через посредство своих старших коллег и учителей, андалузских поэтов Хуана Рамона Хименеса и Антонио Мачадо, так же как и романтиков XIX в. и далее через Лопе де Вега с его народностью и динамизмом, через Кальдерона с его грандиозными, четко очерченными коллизиями, Лорка укрепляет связи современной драмы с фольклорной поэзией и с ее помощью — с театром античности. Но если бы он прибегнул только к культурным реминисценциям, то создал бы театр стилизаторский, маложизненный. (Успешные действия Лорки в том и состоят, что приемы и традиции старинного театра, взятые вплоть до фольклорных истоков, он использовал в соответствии с законами новой драмы и новой театральной системы, открытой на рубеже XIX и XX вв.) Театр Лорки не может быть объяснен только в терминах классической театральной культуры, так же как и в одних лишь понятиях современной театральной культуры, в связи с именами Ибсена, Чехова или Пиранделло. Из его пьес наиболее близкая к античности — «Дом Бернарды Альбы», она же и самая современная. Она развивается в духе музыки, свойственной греческой трагедии, в ней всего сильнее звучит тема борьбы человека с роком, но в ней также (сильно и сжато) даны итоги предшествующего Лорке психологического и бытового реализма. Дочери Бернарды Альбы — и трагические героини, и подобие хора в античной трагедии; вместе с тем они представляют собою «группу лиц», испытывающую на себе действие общих законов жизни, — что Мейерхольд считал важнейшим признаком характеристики театральных персонажей в новой драме[[173]](#footnote-174). {341} На экзотическом фоне андалузского быта Гарсиа Лорка по-своему излагает главные мотивы драмы нашего века, обусловленные проблемой свободы человека в строго детерминированном обществе. И чем более экзотически обряжены его театральные произведения, будь это «Дон Перлимплин» или «Кровавая свадьба», чем сильнее чувствуется в них классическая и фольклорная традиция, тем резче проступают в них черты современной театральной культуры, определенным образом развитой и переосмысленной.

Фольклорная стихия, пронизывающая драмы Гарсиа Лорки, воплощает в себе единство народного духа, коллективные воззрения и навыки, естественную, ничем не потревоженную связь между людьми и природой. Духовная целостность народа особенно стойко проявляется в канонических обрядовых формах, касающихся искусства в такой же степени, как и жизни. Сюжетом «Кровавой свадьбы» движет ритуал, который предполагает определенную последовательность событий: сначала сватовство, потом приготовление невесты и, наконец, свадьба. Брачный обряд фатально пересекается с таким же древним обрядом кровной мести. С траурного обряда начинается «Дом Бернарды Альбы». «Обряд — дело великое: это художественный символ внутреннего единства»[[174]](#footnote-175). Но внутреннее единство в драмах Лорки сильно подорвано. На этот счет наш романтический поэт чужд каких бы то ни было утопий: народная стихия у него далеко не однозначна. Его герои — носители героического песенного народосознания, но и жадные собственники, темные обыватели, угнетенные вековыми предрассудками, невежеством, рутинным бытом, властью косных традиций и чужого мнения (соседских пересудов).

От пьесы к пьесе фольклорные силы уходят, уступая место уродливой реальности.

Конфликт между стихийными силами жизни и извне навязанными ей, стесняющими ее деспотическими установлениями обозначен уже в «Кровавой свадьбе». Леонардо в свое время оказался слишком беден для невесты, его отвергли, и он вынужден был жениться на другой; теперь невесте предстоит выйти за нелюбимого. {342} Во время сватовства мать жениха и отец невесты говорят не о чувствах детей — о виноградниках, урожаях, выгодных земельных участках. Хозяйственные интересы гнетут любовную страсть, не принимают ее в расчет. В «Иерме» материнскому инстинкту героини противостоит крестьянское скопидомство ее мужа. Земледельческий труд показан здесь как нечто изнурительное, непосильное, истощающее человеческую природу. В «Доме Бернарды Альбы» народная низовая жизнь показана со стороны ее мелкобуржуазности.

Соответственно меняется и стилистика театра Гарсиа Лорки. В «Марьяне Пинеде» любовно-героическая поэзия отодвигает быт на задний план и делает его малосущественным, он просвечивает едва-едва, как бы сквозь кисею. В «Кровавой свадьбе» фольклорная поэзия и житейская реальность движутся рядом, между ними соблюдается напряженное равновесие. В этой крестьянской трагедии мир предстает катастрофически удвоенным: легендарным, песенным — и жестоко обыденным. Вслед за колыбельной, где говорится о высоком плачущем коне, на котором бегут от погони влюбленные, тотчас же появляется и сам влюбленный, Леонардо. Между действующими лицами завязывается бытовой, прозаический, полный вещего значения разговор о коне, которого Леонардо загнал в дальних отлучках. Конь из легенды оборачивается взмыленным, обессиленно растянувшимся на дворе конем Леонардо: вскоре Леонардо сделает то, о чем поется в песне, — поступит как песенный герой. Сюжет «Марьяны Пинеды» и «Кровавой свадьбы», прежде чем развернуться перед нами, излагается в романсе, в песне, потому что это песенный сюжет. Фольклором проверяется реальность, находящаяся у нас перед глазами, фольклор дает ей истинную цену. В обряде, в песне — жизнь, какой она, может быть, была когда-то, какой отложилась в народной памяти; в реальности драматического действия показано, какова она на самом деле, в нынешние времена.

Праздничная, восходящая к язычеству свадебная обрядовость служит поэтическим контрастом трагической судьбе Леонардо и невесты. И зеленый венок на голове невесты, и величальные песни гостей, и веселые утренние хороводы юношей и девушек — все рассчитано на то, что жених и невеста любят друг друга. В старинных {343} песнях говорится об оливковой роще, апельсиновом саде, об утренней цветущей любви — а любви нет. Невеста любит не жениха, а Леонардо, чужого мужа. Свадебные песни и танцы воспринимаются как надругательство над невестой; на фоне древнего ритуала, следующего своим чередом, видно, как искажена народная жизнь, как далеко ушла от своих естественных первооснов. Когда же Леонардо и невеста ломают ритуал — бегут со свадьбы, когда ради своей любви они бросают вызов смерти, тогда и реальность дорастает до фольклорной поэзии и снова, как в достославные времена, сливается с нею. В «Иерме» фольклорные мотивы еще дальше расходятся с жизнью драматических героев. Веселые крестьянки, полощущие белье у ручья, поют о счастливой семейной жизни, о мужьях и детях — о радостях, недоступных бездетной Иерме; где-то вдали раздается нежная песнь пастуха, которого Иерма, не признаваясь самой себе, тайно любит; на языческой маскарадной вакханалии, возглавляемой Самцом и Самкой, мужчины и женщины исполняют гимны соитию и оплодотворению. А в реальности — жизнь Иермы взаперти, под надзором трех старых дев, с угрюмым мужем, который изнуряет себя работой и из жадности отказывается иметь детей. Из «Дома Бернарды Альбы» фольклорная стихия и вовсе изгнана, для нее не находится больше места. Призывное ликующее пение жнецов доносится до несчастных девушек издалека, как голос вольности до узниц. (Очевидцы рассказывают, что, читая друзьям эту трагедию, Лорка часто останавливался и восклицал восторженно: «Ни капли поэзии! Реальность! Реализм!»[[175]](#footnote-176).)

Поэтическая фольклорная стихия свободы и мрачная прозаическая стихия деспотизма определенным образом располагаются в пространстве, у каждой своя преимущественная сфера влияния. Действие в драмах Лорки происходит в доме и вне дома. Белые толстые стены дома стискивают человека, указывают предел его возможностей. В доме течет стесненная, несвободная, мелочная жизнь; только вовне, за стенами, есть еще простор, {344} вольная воля. Туда, на волю, в густой спасительный лес, умчал Леонардо чужую невесту; там, на свободе, в горах, бродит со своими овцами Виктор, которого любит Иерма; оттуда к дому Бернарды Альбы, на тайное свидание с Аделой скачет ночью на быстром коне Пепе-Цыган. Дом противостоит всему, что за домом, — голубым небесам, высоким горам, рекам, полям, виноградникам.

Чудесная башмачница (героиня одноименного «жестокого фарса»), своевольная деревенская красавица, не может ужиться в городском доме своего старого мужа, рядом со своими соседками и заказчицами — святошами, лгуньями, сплетницами, бесстыдно подглядывающими в замочную скважину. Она согласна заботиться о доме, блюсти его честь — лишь бы не подчиняться его обычаям. В чужой дом она входит со своим уставом: «Я на все согласна — только не быть рабой! Пусть меня никто не неволит». Весь город ополчается против чудесной башмачницы: мужчины, тщетно искавшие ее расположения, женщины, завидующие ее красоте и гордому нраву. На угрозы горожан — людей дома и улицы, ничего не видевших в жизни, кроме своих и соседских домов, башмачница отвечает решительно: «Пусть только они попробуют войти. Они забыли, что я из семьи объездчиков, которые не раз без седла переваливали через горный хребет на своих скакунах». Башмачница еще помнит о воле, о крутых горах и резвых скакунах, да и другие персонажи Гарсиа Лорки о ней не забыли, хотя и стараются забыть.

В «Кровавой свадьбе» мать спрашивает невесту: «Ты знаешь, что такое выйти замуж, девушка? — Невеста *(мрачно)*. Знаю. — Мать. Муж, дети и стена толщиной в два локтя — вот и все. — Жених. А разве еще что-нибудь нужно? — Мать. Ничего. Пусть все так живут! Все! — Невеста. Я сумею так жить».

В «Иерме» Хуан наставляет жену: «Разве ты не знаешь, какое у меня правило? Овцы — в загоне, а женщины — в доме».

В «Доме Бернарды Альбы» кричит-надрывается Магдалена: «Да лучше всю жизнь таскать на спине мешки с мукой, чем сидеть целый день взаперти в этой душной комнате. — Бернарда. На то ты и женщина, чтоб сидеть взаперти». Старая Мария Хосефа, безумная мать {345} Бернарды Альбы, бьется в исступлении: «Я хочу уйти отсюда! Бернарда! Отпусти меня на берег моря, там я выйду замуж!».

Так развивается у Гарсиа Лорки мотив дома, начатый в современной драме Генриком Ибсеном. В пьесах Ибсена дом — это уютное мещанское болото, которое засасывает человека («Дикая утка»); тяготеющий над героями груз мертвых традиций («Росмерсхольм», «Привидения»); обманчивая и непрочная иллюзия красоты («Гедда Габлер») или благополучия («Кукольный дом»). В маленьких символистских трагедиях Метерлинка дом — это утлое убежище, извне на него движутся зловещие роковые силы; у Чехова человечность и уют интеллигентного дома противостоят обступающей его пошлой обыденности. У Шоу человек — часть дома; нет дома — нет и человека, будь это доходные «Дома вдовца» или странный «Дом, где разбиваются сердца». Самая лирическая пьеса Шоу «Пигмалион» — гимн дому профессора Хиггинса. Взятая с улицы Элиза влюбляется сначала в респектабельный и экстравагантный профессорский дом, а потом уже, незаметно для себя, в его хозяина. Герои Шоу борются не с домом, а за место в доме, за то, кому быть в нем господином, эта борьба и до сих пор составляет главное содержание английской драмы.

В театре Гарсиа Лорки дом — это тюрьма. Последняя, наиболее мрачная из его пьес называется «Дом Бернарды Альбы». Дом-застенок показан подробно и безжалостно, с его вечно закрытыми окнами, мраком, духотой, затхлостью и парадной, до блеска наведенной чистотой; с его сундуками, набитыми приданым, которое никогда не понадобится; с его тесным, со всех сторон огражденным внутренним двориком, куда затворниц выпускают на прогулку.

## \* \* \*

Конфликт жизни и смерти, составляющий главное содержание творчества Гарсиа Лорки, раскрывается, как мы видели, через борьбу свободы и несвободы, страсти и запретов, стоящих на ее пути, в противопоставлении древних органических начал народной жизни и позднее привнесенных в нее, чуждых ей, но глубоко в нее проникших общественных и бытовых установлений. Источник {346} трагического у Лорки, помимо прочего, — в ощущении двойственности, расколотости, извращенности народной жизни; она тяготеет к своим естественным первоосновам, к бессмертной цветущей природе — и подвластна уродливым, изуверским, мертвящим силам. Народная стихия в драмах Лорки — это вечно цветущее дерево жизни, это хрустальный источник жизненных сил, это плодоносная почва — единственное, на что можно опереться, но дерево это страшно искривлено, но источник этот замутнен, но почва эта опалена и изгажена.

Исполненные сильных страстей герои Лорки живут в мире, где невозможно осуществить самые главные, самые естественные стремления. Вот отчего эти стремления приобретают как бы противоестественный характер, вот откуда это тягостное напряжение, постоянно грозящее катастрофой.

Леонардо и невеста бредят друг о друге по ночам, но не могут вступить в брачный союз, чадолюбивой Иерме отказано в счастье иметь детей, дочери Бернарды Альбы обречены на безбрачие и бесплодие. Тень смерти нависает над драматическими героями задолго до финальной катастрофы, сначала смерть оборачивается несвободой. Борьба за жизнь начинается с восстановления прав человеческого естества. Давно уже эти права никем не признаются, отвоевать их можно лишь в героическом и безрассудном порыве, когда вырываются на поверхность и грозно бушуют скованные обществом стихийные силы жизни. Постоянно возникающая у Лорки тема угнетаемой, теснимой и бунтующей плоти, казалось бы, исконно испанская, национально обусловленная, пронизывает многие театральные произведения 20‑х – начала 30‑х годов. Вдруг обнаружилось, что в защите нуждается сама человеческая плоть, потому что она представляет собою наиболее несомненную ценность и потому что ее теснят со всех сторон; под угрозой оказался человек как живое существо, его тело, его страсти, его дыхание. Защита жизни началась с ограждения ее первооснов от враждебных, час от часу усиливающихся посягательств. Позже, в экзистенциалистской драме, человеческое тело будет унижено и оплевано как нечто обременяющее личность, отдельное от нее — как непосильная ноша, а в пьесах, написанных на переломе 20‑х и 30‑х годов, {347} плоть воспета в потоке лирического вдохновения, с языческой яростью и страстью.

Дон Перлимплин произносит патетические монологи в честь ослепительного тела Белисы. Он не любил по-настоящему свою будущую жену, пока не увидел ее обнаженной. Тело Белисы и сама Белиса — это одно и то же; полюбив ее тело, он полюбил и ее самое. Старый дон Перлимплин кончает жизнь самоубийством, потому что недостоин загадочно-прекрасного тела Белисы, не сумел его разгадать. Белиса показана нам, как у Гойи одетая и обнаженная маха. (Она появляется у себя на балконе полураздетой, чтобы прельстить богатого дона Перлимплина.) Вызывающе выставленное напоказ тело махи, как и тело Белисы, — это товар, то, что продается и покупается, но это и божественный сосуд красоты, предмет восторгов и преклонения. Маха и Белиса торгуют своим телом, но вправе потребовать за него жизнь, как царица Клеопатра за свои ласки. Все это придает картине Гойи, как и пьесе Лорки, напряженный, романтический, чуть не инфернальный характер, которого вовсе лишена, например, обворожительная Олимпия Эдуарда Манэ. Маха и Белиса пробуждают страсть, в то время как умная изящная, кукольная, подчеркнуто независимая парижанка Эдуарда Манэ обещает утонченно-чувственные наслаждения[[176]](#footnote-177).

Страсть у Лорки, как андалузское пение; в ней нет ни одухотворенности, ни чувственности, она равна лишь самой себе и сжигает себя сухим безжалостным пламенем. Страсть в его драмах — это и есть высшее выражение естественных и вольных сил природы; где страсть — {348} там жизнь, поэзия, возможность порыва, резкого восстания против мертвящей, прозаической необходимости. Напряжение страсти, согласно толкованию Лорки и в духе всей испанской художественной традиции, исполнено трагизма, хотя бы в ней были и восторг, и ликование, и нежность, — но в ней нет мрачности. Страсть приобретает исступленный и мрачный характер из-за несвободы, под воздействием фатальных препятствий, не дающих ей выхода, загоняющих ее вглубь. (В этом отличие Лорки от О’Нила, тоже озабоченного современным толкованием страсти. Для персонажей американского драматурга страсть чаще проклятие, тяжкое бремя, нежели освобождение и радость; в пьесах О’Нила человек — раб своей страсти. Фатум в его пьесах — не только то, что противостоит страсти, но порою и сама страсть.) Понятие страсти выступает у Лорки в двух значениях: как порыв, неодолимое влечение; и как страдание, мучение, боль. Оба смысла в его драмах тесно связаны между собою и определенным образом чередуются во времени: сначала страсть обнаруживает себя в первом значении, потом — во втором, как своего рода «страсти по Лорке». Известно, что аттическая трагедия возникла, когда пробудился интерес к страданиям человека — «страстям», когда страсти стали нравственной проблемой. Лорка ищет свои собственные пути к возрождению античной трагедии, толкуя понятие страдания в испанском духе — как неутоленную, не нашедшую для себя выхода, погубленную страсть.

Человек у Лорки уподобляется природе и сливается с нею, он охвачен экстазом и стремится за пределы собственной личности. Кажется, горячая алая кровь течет не только в людях, но и в цветущих деревьях, виноградной лозе, в плодах и травах. Природа и люди показаны в максимальном напряжении, в перенасыщенности своих жизненных сил. Мгновения разрядки наступают, когда совершается, наконец, оплодотворение, когда буйствующие быстрые соки жизни находят для себя выход и устремляются вовне. Томимые переизбытком сил и мрачными предчувствиями, герои Лорки ждут гибели — но и торжества страсти, момента разрешения от распирающих и влекущих стремлений. В лирических стихах поэта эти мгновения блаженства и освободительной легкости иногда наступают, в драмах — никогда. {349} Трагические герои Лорки готовы принять смерть, лишь бы удовлетворить свою страсть. Но гибель настигает их раньше, чем страсти удается восторжествовать. Они ждут чуда соития и чуда смерти, приходит только смерть. Мстительный нож настигает Леонардо раньше, чем невеста оказывается в его объятиях. Иерма убивает мужа, так и не дождавшись от него ребенка. Младшая дочь Бернарды Альбы не успевает бежать с Пепе-Цыганом.

У Хемингуэя победитель не получает ничего. У Лорки — погибает перед тем, как победить. В этих обстоятельствах пантеизм Лорки приобрел трагическое звучание. Перефразируя слова другого выдающегося поэта, современника Лорки, Юлиана Тувима, можно сказать, что у театральных героев Лорки с природой общая кровь: не та, что в жилах, а та, что из жил.

Жизнь для Лорки — наивысшая ценность, а страсть — самое полное и яркое выражение жизни; нет ничего прекраснее страсти, однако же и на нее ложатся мрачные тени. Поскольку стихийные силы жизни скованы и угнетены, они рвутся на волю в порыве одержимости, взрываясь и неистовствуя. Подавленная и поруганная страсть набирает дикую энергию, застилает глаза кровавой пеленой. Экспансия жизненных сил происходит у Лорки в формах лирических, трепетных — и жестоких, возвышенных — и исступленных; героика соседствует здесь с уголовщиной и в уголовщину срывается.

Таковы коррективы, внесенные Гарсиа Лоркой — испанским романтическим поэтом нашего века — в традиционную эстетику европейского романтизма и испанскую философию донкихотства — апологию жизненного порыва. (Насколько основательными были его суждения и предчувствия, показал позднее написанный роман Хемингуэя о гражданской войне в Испании.) Остается добавить, что трагическим мотивам своих драм, жутким воплям своих героев, их безудержным и отчаянным порывам, их борьбе, превышающей человеческие возможности, свидетельствующей о том, что «в мире схватились уже не человеческие, а вулканические силы»[[177]](#footnote-178), — всему этому Лорка придал лирическую мягкость и интимное, камерное обаяние. (Черты интимности он высоко ценил {350} в архитектурном и поэтическом облике родной Гранады.) Успокоительным, нежным прикосновением он смягчил человеческие типы и жизненные ситуации своих драм, ничуть не затушевывая их истинного жестокого смысла.

Вот в каких очертаниях открывается нам театр Федерико Гарсиа Лорки, строящийся, как бастион, — на границе жизни и смерти, театр романтических страстей и трагических прозрений.

## \* \* \*

Старший современник Гарсиа Лорки, философ и беллетрист Мигель де Унамуно, ввел в испанскую культуру понятие интраистории. По Унамуно, интраистория — то, что совершается в глубине истории, в невидимых ее теснинах, это укрытая от посторонних взглядов будничная народная жизнь, идущая изо дня в день, из столетия в столетие. История имеет место на авансцене, где быстро сменяются действующие лица, а интраистория — это далеко отстоящий от ослепительных огней рампы вечный народный фон. Русскому читателю понятие интраистории легче уяснить через «Войну и мир», тем более что Унамуно был горячим поклонником романа Льва Толстого и испытал на себе его неизгладимое влияние. Можно предположить, что установленное испанским мыслителем деление жизни нации на историю и интраисторию соответствует толстовским понятиям Войны и Мира. История — это охлаждение между Наполеоном и Александром, грандиозные военные кампании и дипломатические интриги, важные решения государственных деятелей и стратегические замыслы полководцев, а интраистория — это неудачные роды маленькой княгини, сватовство князя Андрея, псовая охота Ростовых, любовная драма и семейная жизнь Наташи, помещичьи заботы Николая, духовные искания Пьера, крестьянская смута в Богучарове. В грозный час, когда отечество оказывается в опасности, Война и Мир, история и интраистория, сливаются в одно целое.

Идея о расщепленности жизни нации на историю и интраисторию, на то, что происходит на виду и в невидимой клубящейся глубине народной жизни, выдвинутая в ущерб истории, не случайно родилась в голове {351} испанца и приобрела в Испании такое важное значение. Давно уже, со времен Возрождения, в этой стране образовался разрыв между деятельностью государства и жизнью общества, протекающей втуне. То, что принято называть историей, в Испании, за некоторыми исключениями, убого и мертвенно, живой дух нации, ее энергия, ее непреходящая сущность сохранились в недрах интраистории, в повседневной жизни народа. История Испании сливалась с интраисторией лишь в редкие мгновения; тогда появлялись Лопе де Вега, Сервантес, Гойя, Гарсиа Лорка и плеяда его блистательных современников.

В драмах Лорки, как правило, изображается одна только интраистория: забытые, заброшенные андалузские селения, крестьянские обряды и крестьянское скопидомство, деспотизм мужей и подневольная женская доля. Но это интраистория, готовая стать историей; вот‑вот она прорвется на авансцену из дальней глухой глубины. В 90‑е годы прошлого века, когда Унамуно формулировал свою идею об интраистории как субстанции вечной национальной традиции, история представлялась ему в виде быстрых рокочущих морских волн: глубоко под ними, в недвижных, неслышных толщах, протекает жизнь миллионов. У Лорки неподвижность и немота интраистории достигает крайнего внутреннего напряжения и взрывается криком, подвигом, убийством.

В романе Хемингуэя «По ком звонит колокол», законченном всего через четыре года после последней пьесы Лорки, описана судьба мужицкого партизанского отряда, который сражается на стороне республики: показано, как интраистория становится трагической историей Испании. Если «Марьяна Пинеда», лирическая пьеса о неудачном заговоре против деспотии, — это пролог к драматургии Гарсиа Лорки, то роман Хемингуэя о гражданской войне в Испании — ее неожиданный и неизбежный эпилог.

# **{****352}** 8 К проблеме характера в пьесах Ануя

Еще в прошлом веке, в эпоху романтизма, во Франции произошел разрыв между театром и литературой. Разошлись между собой художники, для которых драма, как для Гюго или Мюссе, была формой поэтического творчества, и авторы, постоянно подвизающиеся на театральном поприще. Пьесы больших писателей не ставились на сцене, а репертуар, созданный драматургами-профессионалами, не считался за литературу.

О репертуарных парижских драматургах той поры Генрих Гейне говорит издевательски: «… так называемые драматические авторы, образующие… совершенно особый класс и не имеющие ничего общего ни с настоящей литературой, ни со знаменитыми писателями, которыми гордится нация. Последние, за немногими исключениями, стоят очень далеко от театра… они от души желали бы работать для сцены, но махинации упомянутых драматических авторов гонят их оттуда. И, в {353} сущности, нельзя обижаться на малых людишек за то, что они, как могут, обороняются против натиска великих. Чего вам надо от нас, — кричат они, — оставайтесь в вашей литературе и не лезьте к нашим горшкам! Вам — слава, нам — деньги!.. Вам — лавры, нам — жаркое!»[[178]](#footnote-179).

Взаимное отчуждение театра и литературы, характерное и для других стран Европы, во Франции приобрело наиболее устойчивые формы. Парижские профессионалы выработали общепринятый канон «хорошо сделанной пьесы», придав этому отчуждению узаконенный и непреложный характер, возведя его в степень художественной необходимости. Таким образом, произошло еще одно разделение жанров, и драматическая литература была противопоставлена театральному репертуару. Имена Скриба или Лабиша заставляют учащенно биться сердца старых театралов, но ничего не значат для любителей изящной словесности. А немногие пьесы, созданные большими французскими писателями, в живом развитии национального театра не играют существенной роли. Соответственно изменилось представление о театре как виде искусства. В «Опыте о театре», относящемся к 1908 г., когда указанная ситуация еще сохранялась, хотя отчасти и была уже подорвана, Томас Манн писал: «Театральное искусство существенно отличается от искусства собственно поэта, так сказать, “абсолютного” поэта; оно представляет собою не столько сочинение для сцены, сколько сочинение на сцене, оно представляет собою преобразование поэтического начала в пантомиму, и оно является прямым делом актера или таких писателей, которые, как Лопе де Вега, стоят в непосредственной близости к актеру, живут и творят в актерской среде»[[179]](#footnote-180). Автор, которого привлекли огни рампы и дешевая популярность сценического зрелища, должен расстаться с истинной поэзией. «… Отягощенный грубой материей, театр с его чувственным и публичным характером» — это «самый наивный, самый детский, самый простонародный вид искусства»[[180]](#footnote-181). Он не нуждается в литературе, за ним следует признать известную {354} автономность; следовательно, «признаком всякой настоящей пьесы для театра является то, что ее нельзя читать, — как нельзя читать оперное либретто»[[181]](#footnote-182). Для Томаса Манна, как и для многих других европейских писателей этих лет, театр и литература — два лагеря, накаленные взаимной враждебностью. Запальчивые, хотя тут же и умеряемые суждения Манна о театре, в большой мере претендующие на абсолютный характер, интересны прежде всего потому, что в них отразились живые впечатления его молодости и реальные взаимоотношения театрального репертуара и литературы, как они сложились к середине XIX в. сначала во Франции, а потом и в других странах Европы. Естественно, рассуждая о взаимной отчужденности театра и литературы, Томас Манн ссылается, с одной стороны, на французских писателей — Мопассана, Флобера, которые относились к театру презрительно или равнодушно, и, с другой стороны, на знаменитого парижского критика Сарсе, «этого жизнерадостного циника, который клялся подмостками, неизменно потакал зрителю, готов был разбиться в лепешку во имя театральной рутины и прямо в лицо говорил тонкому и чувствительному поэту, что тот ничего в театре не смыслит». Непререкаемый законодатель театральных вкусов, защитник и теоретик «хорошо сделанной пьесы», Сарсе «душой и телом принадлежал миру по ту сторону рампы, миру актеров и драматургов, с веселой решимостью стоял за театр — против литературы…»[[182]](#footnote-183).

Эмиль Золя отзывается о современных ему французских драматургах с величайшим презрением. Лучшие из них — «это карлики по сравнению с Бальзаком»; они свели идею театра к водевилю и мелодраме и превратили сценическое представление в «кодекс условности», в «картонный мир», где пускаются в ход ложные психологические мотивировки, где все персонажи говорят одним языком, где безраздельно царствует идея «равновесия и ритма»; они создают пьесы, в которых на первом плане «интрига и плотничья работа», вся их драматургия — это всего лишь «легкая игра на качелях, ребус, который предлагают разобрать, модная, легко {355} управляемая игрушка, доступная для всех умов и всех национальностей»[[183]](#footnote-184).

В свою очередь люди театра свысока относятся к знаменитым прозаикам и поэтам, которые время от времени посягают на звание драматического автора, не зная выверенных традицией законов сцены.

Распадение драмы на театральный репертуар и «пьесы для чтения», составляющее одну из главных — достаточно загадочных — особенностей театра XIX в., произошло, судя по всему, по многим причинам. Укажем на одну, часто упускаемую из виду. Это распадение предвещало близкий конец ренессансной театральной системы — в ее пределах остались и ремесленные авторы, и создатели литературной драмы. В самом деле, «хорошо сделанная пьеса» представляет собою не что иное, как видоизменение ренессансной театральной системы применительно к обиходным художественным нормам XIX в. В результате, собственно, и возник тот наивный и изощренный, легкомысленный и заманчивый — «картонный», по презрительному выражению Золя, мир, ограниченный пыльными кулисами и волшебными огнями рампы, в котором внешнее и внутреннее правдоподобие охраняло и поддерживало старинный, тщательно соблюдаемый комплекс условностей. В этом мире — столь же отверженном, сколь и привилегированном, — балансирующем между жизненной правдой и театральной иллюзией, драма судьбы превратилась в драму интриги и случая, живые человеческие лица — в эффектные роли; место рока или истории, определяющих ход событий, занял сам драматический автор. Уверенно и ловко, дразня и подогревая нетерпение зрителей, вел он действующих лиц к заранее предполагаемому и все же неожиданно, непринужденно устроенному финалу[[184]](#footnote-185). Через канон «хорошо сделанной пьесы» старая театральная система, рассчитанная на формы площадного и придворного зрелища, приспосабливается к требованиям театра XIX в., обслуживающего городскую буржуазию и городское мещанство. В свою очередь реформы авторов литературной драмы по большей части {356} были связаны с утопическим стремлением возвратиться к первоистокам ренессансной театральной системы, золотому веку европейской сцены — к временам commedia dell’arte и Шекспира. (В театральной практике эта попытка удалась разве что площадным артистам, которые выступали в романтическом жанре пантомимы, и великим трагикам, исполнителям заглавных шекспировских ролей.)

Цель обновленческого движения Свободных, Независимых театров, с которого начинается история современной сцены, состояла в том, чтобы преодолеть отчуждение между театральным репертуаром и драмой как формой поэтического творчества. Естественно, новое движение началось во Франции, где разрыв между театром и литературой был особенно глубоким. Но столь же естественным было и другое: отвергнуть канон «хорошо сделанной пьесы» в этой стране оказалось гораздо труднее, чем где бы то ни было. «Хорошо сделанная пьеса» стала во Франции принадлежностью национальной художественной традиции, ее можно было шлифовать и совершенствовать — от нее нельзя было отказаться; через нее осуществлялась живая связь с классицистскими основами французского театра, она отвечала постоянному стремлению французских художников к гармонии и ясности, к выверенному отточенному мастерству.

И насколько велики были успехи первого поколения французских новаторов в области театральной теории и режиссуры, настолько же ничтожны в драматургии. Начиная с Золя и Антуана во Франции один за другим появляются литературные вожди нового театрального движения и режиссеры-реформаторы сцены, но так и не появилось ни одного драматурга, которого можно было бы поставить в ряд с создателями новой драмы — Ибсеном, Гауптманом, Стриндбергом, Чеховым или Шоу. Эта ситуация в большей или меньшей степени сохраняется надолго, накладывая особый отпечаток на историю современного французского театра. Парижские драматурги-профессионалы, регулярные поставщики репертуара, по-прежнему пользуются бульварной театральной техникой. А те, кто приходит в театр со стороны, из большой литературы, мало в чем меняют характер текущего репертуара: их влияние, каким бы {357} сильным и смелым оно ни было, ограничивается кругом единомышленников. Исключения лишь подтверждают вот уже более столетия утвердившееся правило, по которому между большой французской литературой, в том числе и литературной драмой — высокой сферой поэтической деятельности, и театральным репертуаром проходит четкая, для обеих сторон очевидная граница. Все это в конечном счете — на рубеже 60 – 70‑х годов — стало одной из причин такого непримиримого раскола национальной театральной культуры, какого не знала, быть может, ни одна другая страна. Театры, которые опираются на традиционный репертуар и традиционную публику, и театр, ориентирующийся на демократического зрителя, размежевались даже территориально: за одними остался Париж, другие ушли в рабочие предместья и в провинцию.

На этом фоне фигура Ануя вырисовывается неопределенно.

## \* \* \*

С первых же пьес, поставленных в начале 30‑х годов, он зарекомендовал себя как человек театра по преимуществу. В отличие от Жироду с его разносторонними и утонченными литературными интересами и его дипломатической карьерой, от Сартра, известного философа и публициста, от Беккета, автора нескольких романов, он ограничивает свое поприще сценическими подмостками. С этой точки зрения его положение несомненно: он блестящий профессионал, знаток театральных законов и театральных кулис. Ануй — первый среди профессиональных драматургов Франции, самый красноречивый, самый изящный, самый виртуозный. Лучшие из его пьес навсегда вошли в репертуар французского театра — подобно комедиям Мариво или романтическим драмам Ростана.

Все это еще ничего не говорит о его репутации в литературном мире. В этом смысле положение Ануя самое щекотливое. Его старшие современники — Клодель, Жироду, Кокто — давно уже причислены к духовной элите и стали гордостью нации; его соперники — чужаки, выскочки, авангардисты, в 50‑е годы неожиданно потеснившие его с театрального Олимпа, — увенчаны официальным признанием: Ионеско избран в Академию, {358} Беккет стал Нобелевским лауреатом. А он — еще больше, чем прежде, — как был, так и остался мастером «хорошо сделанной пьесы», призванным за щедрый гонорар снабжать театры свежим репертуаром. И его сочинения должны следовать одно за другим и иметь успех, иначе он не оправдает возложенных на него надежд и предпринятых ради него затрат. Между тем именно Ануй и никто другой вернул бульварную продукцию в лоно классической культуры, превратив «хорошо сделанную пьесу» в образец поэтического творчества.

Судя по всему, он тяготится своим двусмысленным положением первого драматурга Франции, лишенного, однако же, настоящего литературного признания. В поздних пьесах — например, в «Орнифле», «Подвале», «Красных рыбках» — он высказывается на эту тему все более раздраженно.

Герой пьесы «Орнифль, или Сквозной ветерок» — модный текстовик, в молодости обещал стать большим поэтом. Орнифль — единственный парижский текстовик, которого считают художником. Но он не настоящий поэт — те пухнут с голоду, а за его куплеты платят бешеные деньги. Орнифль с чувством цитирует Рембо и Пеги, с пиететом говорит о Мольере, Паскале и Мюссе и бравирует пренебрежительным отношением к собственному творчеству. Но чем решительнее отмахивается он от звания поэта, занятый своею срочной работой и своими любовными историями, тем больше оно ему к лицу. Впрочем, в глубине души Орнифль знает себе цену. «… Истинную услугу людям, — говорит он в минуту откровенности, — оказывали лишь те, кто забавлял их на этой земле. Вечно чтить будут не реформаторов, не пророков, а немногих легкомысленных шутников». Триумф Орнифля — сцена, где он одновременно сочиняет псалом для детского церковного хора и пикантные куплеты для эстрадной певицы. Одно четверостишие — о вознесении Иисуса, другое — о прощальном поцелуе любовной пары. Поэт щеголяет своим безотказным профессионализмом, умением угодить любому заказчику, но его псалом проникнут чистым религиозным чувством, а в его очаровательных куплетах нет ни капли сальности. Он без конца говорит о деньгах, которые получает за свои скорые поделки, а на {359} самом деле любит в своей срочной работе именно то, что у людей щепетильных и важных вызывает презрение — быстроту, необходимость творить молниеносно, без черновиков. Он знает — только так, без натуги, без пота, в порыве импровизации, игрой в одно касание и создаются настоящие поэтические шедевры; долго и кропотливо пишутся блестящие критические статьи да наставительные стихи Буало. Пьеса Ануя о поэте, который малопочтенное, но доходное ремесло куплетиста предпочел большой литературной карьере, — это гимн поденщине, мастерству, легкомысленному божественному дару импровизации, это вызов заносчивым пророкам и реформаторам, которые захватили литературу и претендуют на роль властителей дум.

«Орнифль, или Сквозной ветерок» был поставлен в 1955 г. А в 1970 г. в «Красных рыбках», чрезвычайно мрачной и желчной пьесе, главный герой — драматург, в котором можно узнать Жана Ануя, — устало отбивается от наседающих на него недругов. Идейные люди упрекают Антуана в легкомыслии, собственная жена презирает его за то, что он недостаточно серьезен, и грозит завести себе любовника — левого интеллектуала. Защищаясь, Антуан смиренно просит, чтобы с него не спрашивали слишком много и принимали его таким, каков он есть, он ведь — профессиональный комедиограф, ремесленник, не более того. Скромность паче гордости — в своем ремесле, обязанности развлекать публику Антуан видит лучший способ защититься от деспотии доктринеров. (Так когда-то, в пору католической реакции, итальянские теоретики драмы выдвинули идею театра как наслаждения в противовес призывам отцов церкви наставлять и воспитывать.)

И, наконец, «Мой дорогой Антуан» — пьеса, в которой действующие лица судачат о жизни и творчестве недавно умершего драматурга. Говорят — он станет классиком, об его «Андромахе» читают лекции в университетах; люди театра, женщины, преданные памяти Антуана де Сен-Флура, восторгаются его вкусом, изяществом, страстью к театральным ситуациям. Недоброжелательные или недалекие друзья осуждают покойного за легковесность, страсть к театральным эффектам — за то, что ему давно уже нечего было сказать публике. Одни считают его классиком, другие — автором {360} водевилей и дешевых мелодрам, одни восхищаются легкостью, с какой он писал свои пьесы, другие не могут простить ему недостаток усердия; для одних его искусство нетленно, другие уверены, что его время закатилось — пришли интеллектуальные авторы, «хлынула свежая кровь», и романтический сентиментальный театр Антуана де Сен-Флура стал вчерашним днем. Двусмысленная репутация покойного драматурга определяется кругом имен, которые ассоциируются с его пьесами: то вспоминают Расина, то Ростана и Сарду. А сам Антуан завидовал Чехову — его дьявольскому таланту, его «Вишневому саду», финалу, где заколачивают окна в старом проданном доме и забывают там старого слугу. Последние слова автобиографической поминальной драмы Ануя — о Чехове, который намного обогнал Сен-Флура, о его пьесе, которая вот уже много лет тревожит воображение французского писателя. И вся пьеса «Мой дорогой Антуан» отличается чеховским — нарочито подчеркнутым — влиянием: русским «настроением» и русским «топтанием на месте». Мало кто из западных драматургов избежал искушения написать фантазию в русском стиле, тем более авторы, далекие Чехову — Шоу, Лорка, Ануй.

В «Подвале», написанном между «Орнифлем» и «Красными рыбками», действует растерянный Автор, он не знает, как повернуть, как кончить действие, и жалуется, что приходится каждый раз заново держать экзамен перед публикой, что своими остротами погубил свою репутацию.

Ануй уповает на случай Мольера, профессионального развлекателя, который глубже других выразил дух нации. Уязвленный своим положением в литературном мире, он полагает, что он-то именно и создает классическую французскую литературу: его пьесы останутся духовным достоянием нации, когда позабудутся имена нынешних властителей дум, — так же и сын королевского обойщика, фарсер, которого Буало упрекал в грубом площадном остроумии, пережил своих высоколобых коллег — претенциозных интеллектуалов XVII в.

… Впрочем, на случай Мольера надеется и Ионеско.

Чтобы лучше понять растерянно-иронические жалобы Автора в «Подвале» насчет остроумия, из-за которого он навсегда лишился репутации настоящего писателя, {361} нужно вспомнить давнишние упреки Лессинга по адресу Мариво. «Хотя пьесы Мариво и отличаются разнообразием характеров и интриги, однако очень похожи одна на другую. В них всегда те же блестящие, часто слишком изысканные остроты, тот же философский анализ страстей, тот же цветистый язык, испещренный множеством новых слов»[[185]](#footnote-186). Что делать, профессиональный драматург во Франции обязан быть остроумным, забавным и занимательным, он должен нравиться публике. К тому же если он настоящий профессионал, то должен работать быстро, поспевая к сроку, на ходу импровизируя, повторяясь, искусно варьируя знакомые публике мотивы, ситуации и образы, оснащая свое блестящее, свое неизбежное, свое дежурное остроумие философским анализом страстей и повышенной интенсивностью стиля.

Читать пьесы Ануя подряд — занятие такое же скучное, как читать одну за другой комедии Мариво. Не для этого они предназначены. Театр Ануя в целом проигрывает многим из его пьес, взятым в отдельности, — почти неизбежная судьба поденщика, регулярного поставщика репертуара. Из пьесы в пьесу переходят одни и те же персонажи и ситуации, одни и те же реплики. (При всем том Ануй строит свои театральные композиции достаточно разнообразно. Тут сказывается столько же его фантазия и мастерство, сколько и неустойчивость относительно однажды принятого решения, свойственная ему манера различно, в зависимости от сегодняшнего умонастроения, отвечать на один и тот же постоянно занимающий его вопрос. Противоположные решения могут разделяться годами, характеризуя тот или иной период его творчества, но могут быть даны почти одновременно, в пьесах, написанных в один год.) Вспоминая его пьесы одну за другой, мы замечаем, что он то поднимается над уровнем репертуарного драматурга, то работает на этом привычном уровне. Соответственно он то соскальзывает на позицию среднего француза, то ведет на нее наступление. С годами, по мере того как иссякают содержательные мотивы его творчества, Ануй все больше становится мастером, виртуозным разработчиком вариантов, он проигрывает их вновь {362} и вновь то в одной, то в другой тональности, оживляясь — ожесточаясь — лишь преходящей злобой дня. Все чаще его изящное, обаятельное мастерство оказывается впереди других его достоинств.

Вот почему особенный интерес вызывают ранние пьесы Ануя, относящиеся к 30 – 40‑м годам, когда мотивы его творчества были так свежи и непосредственны, так остры. В ту пору Ануй незаметно для других и для самого себя, не делая специальных усилий, входил в большую литературу и становился властителем дум — самые трудные задачи были ему по плечу. Ничего не утратив из опыта массовой театральной продукции, употребляя ее испытанные, безотказно действующие средства, он быстро поднялся к вершинам поэтического творчества и создал ряд шедевров: «Дикарку», «Эвридику», «Антигону».

## \* \* \*

В «хорошо сделанной пьесе», укоренившейся на европейской сцене с XIX в., господствует представление о человеке как о характере, замкнутом границами театрального амплуа. Для того чтобы драматический персонаж отвечал требованиям, которые предъявляют выигрышной театральной роли (так называемые вечные законы сцены), он должен утратить третье измерение, стать достаточно плоской, общим контуром обведенной фигурой, лишиться качеств, которые противоречат его односторонности и его положению в традиционной классификации действующих лиц. Об актерах петербургского Александринского театра, в репертуаре которого «хорошо сделанная пьеса» заняла прочное место, один из критиков писал в начале века: «Лица актеров этого театра застыли в неподвижные маски, соответствующие их обычным амплуа»[[186]](#footnote-187). В этом восприятии личности сквозь призму театрального амплуа, в этой концепции человека как односторонне развитого характера и состоит главная условность «хорошо сделанной пьесы». (У Шекспира, как известно, твердого понятия об амплуа еще нет. Герои его комедий и трагедий слишком универсальны, чтобы стать характерами в том {363} смысле этого слова, какое оно приобрело в XVII в., прежде всего у Мольера. Между тем общепринятая интерпретация Шекспира в XIX в. заключалась в его «мольеризации». В критических трудах, в трактовке популярных актеров его протагонисты превращались в олицетворение определенных страстей и свойств человеческой натуры: ревности, честолюбия, безволия. Следовательно, появляются амплуа: король Лир — благородный отец, Гамлет — лирический любовник, Макбет — мелодраматический злодей. Отказ от амплуа, характерный для театра XX века, был в известном смысле возвращением к первоистокам ренессансной театральной системы. Отсюда, в частности, постоянный интерес к Шекспиру у Чехова, Станиславского, Рейнгардта, Крэга.)

Традиционная театральная система была усвоена драматургами-профессионалами XIX в. через французский классицизм с его рациональным принципом обобщения и типизации, с его отвлеченными представлениями о свойствах человеческой природы, требованием четкой определенности характеров и жанров. (Мастера «хорошо сделанной пьесы» унаследовали свойственное театральному классицизму стремление к двум противоположным жанрам: место трагедии и комедии заняли здесь в эпоху романтизма мелодрама и водевиль. Эта традиция сохраняется в членении ранних пьес Ануя на «черные» и «розовые», хотя разделение жанров получает у него некоторые дополнительные обоснования.)

Классицистский принцип амплуа парадоксально сочетался в «хорошо сделанной пьесе» с принципом характерности, близкой реализму XIX в. Однозначно трактованная, преувеличенно четкая в своих очертаниях театральная роль расцвечивалась бытовыми и психологическими подробностями, увиденными в реальной жизни. Идея амплуа, уравновешенная и замаскированная идеей характерности, прежде всего и придавала репертуарной драме и театру второй половины XIX в., особенно на фоне европейского психологического романа, тот в высшей степени наивный и плебейский характер, о котором с нескрываемой иронией пишет Томас Манн. В то же время канон «хорошо сделанной пьесы» со всеми его застывшими установлениями не был недоступен для новых веяний: в частности, идея амплуа в текущем репертуаре быстро утратила свой классицистский, {364} абстрактно-идеализирующий характер, отражая реальный процесс одностороннего развития личности в буржуазном обществе.

В новой драме понятие амплуа было отброшено как пустая условность. Уже Золя, первый, кто ринулся штурмовать цитадель старого театра, высмеивает принятые на сцене искусственные психологические мотивировки, может быть и соответствующие логике данного театрального амплуа, но не соответствующие поведению людей в реальной жизни. Знаменитое правило Станиславского — когда играешь злого, ищи, где он добрый, — вызвавшее в свое время столько превратных и узких толкований, было не чем иным, как отрицанием театрального амплуа. Отвергнута была концепция личности как характера, в котором подавляюще господствуют те или иные душевные свойства. Наконец-то, драматические персонажи были освобождены от бремени собственной односторонности! Между действующими лицами на сцене не было больше пустого, разреженного, бессмысленно разделяющего их пространства; драматические характеры обрели большую подвижность, стали проницаемы друг для друга, собираясь в «группу лиц», объединенных общей судьбой и общим настроением.

В дальнейшем развитии европейской драмы проблема исчезновения амплуа нередко перерастает в проблему исчезновения характера, воспринимаясь обоюдоостро: то в своем раскрепощающем значении, как прорыв человека за границы, указанные ему общественной иерархией и разделением труда, то как знак разрушения личности в условиях несвободного стандартного существования.

С этой точки зрения драматургия Ануя выпадает из современной театральной системы.

## \* \* \*

Отвергнутый новой драмой принцип амплуа вновь торжествует в его пьесах. Как в классицистском театре, характеристика драматических персонажей подчинена у Ануя некоторым абстрагирующим тенденциям. Действующие лица располагаются на сцене, как фигуры на шахматной доске, — у каждого свое поле деятельности, свои заранее установленные ходы. Разграничительные {365} линии проводятся дважды и трижды, рассекая театральное пространство вдоль и поперек, членя его снова и снова.

Идея амплуа отчасти связана у Ануя с архаическим представлением о Франции как сословной стране, разделенной на отдельные, недоступные один для другого социальные миры. Что-то неприлично старомодное и непростительно узкое есть в этой обреченности — приобретающей то стыдливый, то вызывающий характер, — с какой его герои, особенно из низших классов, несут бремя своей социальной принадлежности. Иногда возникает впечатление, что Ануй изображает не современную Францию, а Францию эпохи Реставрации или еще более далеких времен. Как будто Великая революция еще не совершилась или только что потерпела поражение, и осталось в неприкосновенности деление граждан на сословия с их непроходимыми неподвижными границами, которые еще больше укрепились новым имущественным неравенством. В пьесе «Влюбленный реакционер», намекая на де Голля, Ануй вышучивает старого генерала-романтика, который живет во власти прошлых веков и мечтает вернуть страну к былому величию. В известном смысле и сам драматург воспринимает Францию старомодно, как «влюбленный реакционер». Диспуты о революции, терроризме Робеспьера, культурной миссии дворянства и низкой мстительности черни для Ануя (в отличие, скажем, от Ромена Роллана или Анатоля Франса) — не актуальные исторические реминисценции; старые сословные распри вспыхивают в его пьесах с такой силой, словно они еще не утратили прежнего значения и их еще предстоит уладить, если они вообще поддаются какому-либо улаживанию.

Кажется, в пьесах Ануя изображен застывший в своих ясных очертаниях, неподвижный исторический ландшафт, где меняется только освещение и расположение отдельных деталей. Разумеется, это впечатление обманчиво. По двум, по крайней мере, причинам: во-первых, наряду с традиционным делением действующих лиц по амплуа согласно их социальной принадлежности в театре Ануя утверждаются новые амплуа, которых не было в старом театре; а во-вторых, у героев Ануя совершенно новое, не характерное для старой театральной системы отношение к собственному амплуа.

{366} Еще Стендаль в своих итальянских дневниках, говоря о комедиях Пикара, досадовал на то, что у французов персонажи лишены «всякой индивидуальности», потому что французские «рассказчики не умеют живописать; они конструируют на основе современной философии…»[[187]](#footnote-188). Но и сам Стендаль, поклонник Лабрюйера, тут же, посетовав на соотечественников за рационализм, принимается классифицировать: герои его итальянских дневников делятся на тосканцев, миланцев, болонцев — у каждой группы свои особенные черты. В этом смысле Жан Ануй — истинный представитель французской традиции, он тоже скорее конструирует, нежели живописует, хотя его персонажи достаточно красочны, а его ясные конструкции никогда не кажутся жесткими и преднамеренными.

Старые традиционные амплуа в его пьесах остаются в силе, но перекрываются новыми, возникшими, если пользоваться выражением Стендаля, «на основе современной философии». И так же как в «Характерах» Лабрюйера люди делятся на вельмож, откупщиков, провинциальных дворян, простолюдинов, на болтунов, глупцов, рассеянных и высокопарных, так у Ануя все персонажи делятся на максималистов-романтиков, созданных для того, чтобы осуществить свой непреклонный порыв к свободе, и людей компромисса, предназначенных обыденной жизни. Главная разграничительная линия в его пьесах проходит, как известно, между теми, кто сказал обществу «да», и теми, кто сказал «нет».

Соответственно своему амплуа действующие лица располагаются в пространстве (на разных ступенях социальной лестницы, а также на авансцене решающих событий или на заднем плане) и во времени. Юные герои, рожденные для подвига, имеют в своем распоряжении одно мгновение, ослепительное и грозное, как вспышка молнии, — остальные должны действовать на протяжении всех отпущенных человеку лет. (Существует две породы людей. Одна порода — многочисленная, плодовитая, счастливая, податливая, как глина: они жуют колбасу, рожают детей, пускают станки, подсчитывают барыши — хороший год, плохой год — не взирая на мир и войны, и так до скончания своих дней; это люди для {367} жизни, люди на каждый день, люди, которых трудно представить себе мертвыми. И есть другая, благородная порода — герои. Те, кого легко представить себе бледными, распростертыми на земле, с кровавой раной у виска, они торжествуют лишь один миг — или окруженные почетным караулом, или между двумя жандармами, смотря по обстоятельствам, — это избранные…) Попытки переступить через границы амплуа, жить в ином исчислении, чем предназначено по роли, не ведут к добру.

Медея влачит дни в безнадежном исступлении, потому что нарушила закон амплуа; созданная для того, чтобы в юные годы совершить свой неистовый, беспримерный подвиг и умереть, она захотела, подобно другим женщинам, обзавестись мужем и детьми. Но эта роль не для нее. Повторяя свои подвиги — свои безрассудства — вновь и вновь, она стала пугалом для людей, в конце концов и сам Язон тяготится ею.

В «Эвридике» влюбленные пытаются задержать миг счастья, мечтают пронести романтическое чувство сквозь сальные будни — конечно же, их попытка обречена, — они созданы для того, чтобы совершить подвиг любви и уйти в мир теней.

Антигона яростно борется с Креоном за то, чтобы он не сбил ее с роли, не приговорил к долгой жизни.

Если бы Ануй удовлетворился тем, что наряду со старыми каноническими амплуа ввел новые, хотя бы и сконструированные на основе современной философии, он создал бы театр достаточно старомодный, слабо связанный с современными художественными исканиями. Однако же четкая определенность характера, замыкающая драматический персонаж рамками амплуа, в пьесах Ануя не есть нечто заранее данное, изначально присущее действующему лицу, в отличие, например, от доблести Сида или скупости Гарпагона. Нравственные свойства классицистского героя существуют помимо него самого, в них проявляется сущность человеческой натуры, этим свойствам герой дает телесную оболочку он воплощает их и олицетворяет. Классицистский герой бессилен в отношении своего амплуа, не может ни избегнуть его, ни изменить, как не может изменить свой рост или цвет своих глаз. Он обречен на свое амплуа и соответствует ему так же естественно и безразлично, как своему платью или своему возрасту. А в {368} театре Ануя герои сами определяют свое амплуа. По Аную, амплуа можно выбрать — как актеры выбирают для себя роль в новой пьесе.

Эту концепцию человеческого характера как роли, которую приходится играть в реальной жизни, французский драматург вводит в европейскую драму вслед за Пиранделло. Пиранделлистские источники эстетики Ануя слишком очевидны, чтобы их не заметить, да он и сам прямо указывает на них. Все же не следует преувеличивать пиранделлизм Ануя. Понятие роли итальянский и французский драматурги толкуют противоположно.

Согласно концепции Пиранделло, человек в современном обществе принужден носить маску и играть не свойственную ему роль. Игра в театр имеет у Пиранделло разрушительные, деструктивные последствия, свидетельствуя о принудительном и неподлинном характере существования человека в современном обществе. Но у героев Ануя характер только тогда и появляется, когда они назначают себя на роль. Пока человек не выбрал свою роль — свое амплуа, мы не можем сказать о нем ничего определенного, и сам он не знает, каков он. В драматургии Ануя характер возникает из бесформенной вязкой массы, кристаллизуясь, обретая структуру в тот момент, когда человек берется сыграть ту или иную роль. Характер у Ануя — то, что может быть выбрано. Одни действующие лица выбирают свои роли еще до начала драматического действия, другие — прямо на сцене, на глазах у публики.

Пастушка Жанна д’Арк долго отказывается от роли героини французского народа, спасительницы Отечества, к которой побуждают ее звенящие у нее в душе небесные голоса.

Готовясь к встрече с Креоном, Антигона уходит в себя, как актриса, ждущая за кулисами своего выхода. Сейчас начнется сцена с Креоном, и мы узнаем, что за роль она приготовилась играть.

В «Томасе Бекете», поздней, изощренной, маньеристской пьесе Ануя, герой выбирает сначала одну роль, а потом другую. Первая роль противоречит второй, но обе Бекет играет гениально.

Качество исполнения роли получает, таким образом, значение нравственного критерия. Человек вправе выбрать {369} роль на свой вкус, в согласии с внутренними убеждениями, независимо от того, считают ее окружающие героической или безрассудной. (В пьесах Ануя 50 – 70‑х годов романтические роли, которые раньше вызывали благоговение, приобретают комедийный характер, а роли, прежде не заслуживавшие нечего, кроме презрения, оказываются вполне достойными.) Но, выбрав роль, драматический герой не имеет права играть ее спустя рукава или бросить, не доиграв. Разные персонажи в разных пьесах говорят об этом одинаковыми словами (— Ее зовут Антигона, и ей придется сыграть свою роль до конца… — Просто каждый должен вести свою игру до конца… — Я ничему не могу помешать. Единственное, что я могу сделать — это сыграть до конца роль, давным-давно выпавшую на мою долю… — Каждому из нас дано играть лишь свою роль — хорошую или плохую — так, как она написана, каждому свой черед.)

Было бы легкомысленно полагать, что роль выбирают у Ануя лишь те, кто говорит обществу «нет». Сказавшие «да» тоже хотят сыграть определенную роль и должны нести бремя своего амплуа.

Когда-то, в молодые годы, Креон был частным лицом, далеким от государственных забот. Эстет, книжник, он любил музыку, красивые переплеты, долгие прогулки по антикварным лавкам. Меньше всего его привлекала власть. Он взялся за роль правителя, как рабочий берется за свою работу, считая нечестным увиливать — предстояло положить предел смуте и навести, наконец, порядок в родном городе. Креон еще не совсем сжился со своей ролью: он заботится о нуждах государства, но готов понять бунтарский порыв Антигоны. Однако когда приходит решающий момент, Креон действует как человек, облеченный полномочиями, согласно принятой на себя роли. (— Моя роль не из легких, но суждено сыграть ее мне, поэтому я прикажу тебя казнить.) В биографии Креона — гуманитария, эстета, который добровольно связал себя дисциплиной и соображениями государственной необходимости, отразилась судьба интеллигента 30‑х годов, принявшего определенное решение перед лицом настигающих его исторических событий. Креон — достойный партнер своей племянницы в том смысле, что каждый из них играет свою роль до {370} конца. Другое дело, что у Антигоны прекрасная, выигрышная роль, а у Креона — плохая, невыгодная, неблагодарная — он это и сам, конечно, хорошо понимает (— Моя роль не из выигрышных, само собой разумеется, и все преимущества на твоей стороне.)

Вполне определенную роль играют у Ануя и простолюдины, люди из хора. Правда, никому из них не приходится выбирать, они действуют, как актеры, занятые в массовке. К ним ни у кого нет и не может быть претензий — всегда известно, чего от них можно ожидать, в чем заключается их коллективное амплуа.

Но есть у Ануя люди, которые плохо исполняют свои роли. Они фальшивят, наигрывают, держат себя на сцене искусственно и нарочито, то и дело стараются переменить свое амплуа, без конца цитируют из чужих, не им предназначенных ролей. (В «Эвридике» немолодой уже, потасканный и пошлый актер, сам того не замечая, говорит о своих любовных чувствах словами юного Пердикана из драмы Мюссе «С любовью не шутят».) Люди без амплуа — без характера — претендуют на роль, которую они сыграть не в состоянии. Вообще, никакая роль им не под силу, если ее приходится играть сначала и до конца, — актеры на эпизод. Может быть, в молодые годы они и годились для какой-нибудь стоящей роли, но не смогли в нее вжиться, не выучили ее как следует. В этом отношении они отличаются и от юных бунтарок, бросающих вызов обществу, и от сознательных защитников существующего правопорядка, и от людей из народа, которые стихийно и стройно ведут свою партию свидетелей-статистов. Кочуя пестрой, шумной, таборной толпой из пьесы в пьесу, люди без амплуа составляют комедийный фон драматургии Ануя. Среди других персонажей эти, быть может, — самые живые, во всяком случае самые живописные.

## \* \* \*

Это люди особой породы — они видны как на ладони и все же таят в себе некую тайну. В судьбе романтического героя они играют важную, роковую, чуть не демоническую роль, никак не соответствующую их зависимому положению, ничтожным притязаниям, смешному и унизительному образу действий. Их простота — {371} хуже воровства — опасна и обольстительна, их пошлая жизнь, балаганные манеры находят для себя важные оправдания. Персонажи, поразительно плоские, как бы вырезанные из бумаги, знающие одну-две ноты, одну-две позы, одно-два чувства, они заключают в себе множество ускользающих житейских смыслов. Подчеркнутая ясность театра Ануя — ясность горного воздуха и морской дали — во всех случаях оказывается достаточно коварной, она скрадывает расстояния и вселяет в нас самонадеянные чувства; нужно напрячь внимание, чтобы ею не обмануться и не одурманиться.

По крайней мере отметим: люди без амплуа — это почти всегда отцы и матери, представители старшего поколения. Недостойные, смешные родители, традиционно; как в классической комедии, мешающие молодым, представляют определенное историческое время. В более поздних пьесах их связь с эпохой ощущается слабее: по мере того как исчезает близость с породившей их реальностью, они становятся театральной маской; их маска — человек без амплуа. Но тогда, в 30‑е годы, когда комические герои Ануя впервые поднялись на сцену, их историческая характерность чувствовалась достаточно явственно, хотя и нигде не афишировалась, не резала глаз. Первоначально в их облике наблюдалось равновесие между исторически достоверными чертами и проступающей сквозь них театральной маской. Комедийные герои раннего Ануя еще не освободились от груза бытовой характеристики, но уже приобрели законченность и легкость испытанных сценических персонажей. Они воспринимались современниками как люди живого, совсем недавно определившегося быта и как привычные участники условной театральной игры[[188]](#footnote-189).

## \* \* \*

В «Дикарке» (1934), «Эвридике» (1941), «Свидании в Санлисе» (1937) старшее поколение, сорокапятилетние отцы и матери, — герои только что отшумевшей эпохи. Еще недавно они были в славе, чувствовали себя баловнями судьбы и законодателями вкусов, а сейчас выглядят {372} смешно, как вышедшие из моды рискованные и мечтательные одежды времен их молодости. Вообразим себе постаревших героев немого кино, которые вдруг заговорили, сохранив при этом свою преувеличенную Химику и подчеркнуто выразительные жесты, — и мы получим наглядное представление об отцах и матерях в драматургии Ануя 30‑х годов. Романтическая и эксцентрическая пластика прошедших десятилетий превратилась у них в набор искусственных поз, постоянная аффектация, чрезмерности, казавшиеся необходимым проявлением сильных чувств, стали пустым, фальшивым гаерством. К тому же стоило им обрести речь, и у этих экзотических персонажей, еще недавно смотревших с немых экранов своими огромными, загадочными, повелительными глазами, вдруг оказалась подчеркнуто-театральная и низкообыденная манера речи и неприятные, до ужаса знакомые голоса, оскорбляющие слух напыщенными и развязными интонациями.

Те же метаморфозы — по пути из 20‑х годов в 30‑е — претерпел и образ жизни старшего поколения. Что после первой мировой войны выглядело дерзостью — стало пошлостью, легко согласовалось с традиционными буржуазными нравами. Что было неудержимым жизненным порывом, «философией жизни» — выродилось в культ маленьких радостей, что звучало когда-то как речь авгуров — превратилось в вульгарный, навязший в зубах жаргон.

Свойственная 20‑м годам идея овладения жизнью теперь, в 30‑е годы (после недавнего экономического кризиса, в предчувствии новой войны), потеряла романтический ореол. Старшее поколение сохранило вкус к жизни, приобретенный в молодые годы, но умерило свои потребности, разрешая себе удовольствие в весьма скромных дозах: радость жизни на столько-то франков и сантимов. Отцы и матери в пьесах Ануя еще поют свои старые джазовые песенки (— У Нинон пропал тромбон. Где же он? Ах, Нинон. Где твой тромбон?) и дотягивают свои старые театральные романы (— В тот год как раз вошло в моду мексиканское танго… — Как ты был красив! — Тогда я еще носил бакенбарды…).

Но чувствуется: они сходят с круга.

В ясной и наэлектризованной атмосфере 30‑х годов, чуждой безалаберности и сантиментов, полинялые герои {373} прошлых лет — жуиры, напористые и циничные прожигатели жизни — выглядят неуместно. В «Свидании в Санлисе» отец Жоржа, бывший актер, никак не свыкнется с новой обстановкой и новыми ценами — он продолжает шиковать и суточный счет в гостинице принимает за недельный. Один из молодых говорит о нем с сожалением: «Да, старый артист отстал от нас на целое десятилетие». (Лет через двадцать в пьесах, написанных после второй мировой войны, в том числе и Ануем, почти так же не к месту, как якобинцы в салонах Реставрации, будут выглядеть состарившиеся максималисты 30‑х годов, окруженные разочарованным послевоенным поколением.) Отцы и матери в пьесах Ануя — это упавшие, догорающие звезды 20‑х годов. Мы застаем их в последней степени падения, мы видим их бесславный конец.

Философия жизни 20‑х годов была философией гедонизма и философией удачи. Но в пьесах Ануя люди 20‑х годов — это неудачники, обломки кораблекрушения, выброшенные на берег нового десятилетия. Они панически боятся жизни и тем бережнее лелеют ее маленькие радости, доступные, как любовь невзыскательной женщины или обед в третьеразрядном ресторане. Годами они восторженно вспоминают о ягодицах давнишней любовницы или недорогом ужине в курортном кафе. Трагедия Орфея, навсегда теряющего Эвридику, совершается на фоне дифирамбических монологов его отца, посвященных расценкам дешевых ресторанов. Большие страсти, большие траты старшему поколению не по карману, но как пестуют они в памяти, как подают свои художественные и гастрономические впечатления — свои скромные маленькие радости! Доступные каждому, кто не брезглив, не гневлив и не заносчив, маленькие радости — это и есть жизнь. Жить — значит пользоваться радостями жизни.

Вот от чего отказываются юные героини Ануя, когда обрекают себя на смерть. Вот почему в такое бешенство приводят их все доводы в пользу простого человеческого счастья. Чтобы не возникало сомнений по поводу того, от какой жизни они отказываются и каким счастьем пренебрегают, драматург заставляет нас снова и снова выслушивать ресторанные выкладки отца Орфея и любовное сюсюканье матери Эвридики.

{374} Девочки в пьесах Ануя — хрупкие, бесстрашнее героини — действуют по законам выбранного ими амплуа; те, кто не выбрал, — люди без амплуа — представительствуют от имени жизни как таковой.

Вот что за мир в 30‑е годы изживает себя и вызывает тошноту: мир-рантье, потасканный, пошлый, старчески-чувственный, готовый на все — на любое унижение и любую низость, лишь бы сохранить при себе свои привычные удовольствия, мир, тем более непристойный, что претендует на романтику, берется играть несвойственную ему роль и призывает все средства эстетики, чтобы приукрасить себя и преобразить. Зрительный образ этого дурно пахнущего мира запечатлен во вступительной ремарке в «Эвридике» — пьесе-реквиеме трагического 1941 года: «Буфет провинциального вокзала. Претензия на роскошь, все обветшалое, грязное. Мраморные столики, зеркала, диванчики, обитые потертым красным плюшем. За кассой на чересчур высоком табурете, подобно будде в алтаре, восседает кассирша с пышным пучком и огромным бюстом. Пожилые официанты, лысые и чинные; блестящие металлические шары-урны, где валяются вонючие тряпки».

## \* \* \*

Старшее поколение в пьесах Ануя представляет 20‑е годы и мир искусств.

Отец и мать Терезы Тард — музыканты в эстрадном ансамбле.

Отец Орфея — бродячий арфист.

Мать Эвридики — примадонна кочующей драматической труппы.

Отец Жоржа — бывший актер.

Плохие музыканты, подвизающиеся в убогих кафе, актеры, изгнанные из Парижа в провинцию или вовсе уволенные со сцены, они при случае вспоминают о своих юношеских триумфах. Их рассказы — не выдумка, не пустое хвастовство; когда-то они и в самом деле блистали, подавали надежды, мечтали о славе.

Папаша Тард, контрабасист в курортном кафе, так же как и мадам Монталабрез, стареющая актриса без ангажемента, нанятая в Санлис на один вечер, рассказывают, что в свое время они заняли второе место среди выпускников Аркашонской консерватории.

{375} Отец Орфея, опустившийся уличный музыкант, в начале 20‑х годов играл в симфоническом оркестре.

В те баснословные времена мать Эвридики, колесящая по захолустью со случайно подобранной труппой, была театральной звездой, гастролировала в Южной Америке и имела покровителей-миллионеров.

Еще недавно Госта, пианист в бездарном оркестрике Тарда, чувствовал себя гением и дерзал всех превзойти, а теперь Тереза говорит ему: «Ты уродлив, Госта, ты стар, ты ленив. Ты всегда твердил, что мог бы играть лучше других. И никогда ничего не делал… Если уж ты такой мужественный и сильный, как воображаешь, не лучше ли начать с того, чтобы бросить пить и купить себе ботинки…». От старого, от 20‑х годов, у бедняги Госта остались только замашки скандалиста, претензии изгоя и несостоявшегося гения и «ненависть ко всем, кто красивее и счастливее его». Время от времени он еще пробует, ищет, начинает сначала, но дальше набросков и черновиков дело не идет.

Ануй показал, как некрасиво догорают звезды артистического мира, как несносны, как надоедливы они в своих запоздалых претензиях.

Очевидцы поведали нам о парижской богеме 10 – 20‑х годов, о ее обаянии и ее опасностях, о честолюбивых завсегдатаях артистических кафе, о тех, кто в этой вольной пьянящей атмосфере воспитал свое дарование, и тех, кто погубил его в погоне за легкой славой, в бесконечной болтовне о новом искусстве и своих предстоящих сочинениях. На бывших посетителей «Ротонды» Жан Ануй бросил недружелюбный, беспощадный взор молодого человека 30‑х годов. Романтика артистической богемы выродилась у его героев в грязное каботинство, пропахла дешевой пудрой, кислыми испарениями замызганных кафе и подозрительной затхлостью третьеразрядных гостиничных номеров. Ануй ополчается против традиционной (особенно у авторов «хорошо сделанной пьесы») поэтизации парижской богемы. К концу 20‑х годов романтика артистического мира вновь стала модной: в 1930‑м, за год до того, как был написан «Горностай», вышел на экраны и завоевал мировую славу поэтический фильм Рене Клера «Под крышами Парижа»; герой фильма — бедный уличный шансонье. Романтические представления о веселой нищей богеме, об {376} уютных забегаловках и лирических мансардах для Ануя, который в молодости и бедствовал, и служил в театральном агентстве, всего только — фальшивая туристская экзотика, пошлый оскорбительный миф, который он разоблачает так же яростно, как Лорка — миф о романтических пещерах в Гранаде. По отношению к своим артистическим персонажам Ануй еще беспощаднее, чем Дега к своему балету. Дега показал некрасивое муштрованное закулисье, но показал и выработанную волшебную красоту искусства, в то время как у Ануя богема мало того что грязна, так еще и бездарна. Лишь в поздних пьесах драматург смягчается и разрешает себе сказать доброе слово о своих постоянных спутниках — маленьких артистах.

Рано или поздно мы замечаем, что важная, подавляющая роль, которую играют у Ануя артистические персонажи — люди без амплуа, никак не соответствует их зыбкому социальному положению. Да, они строят из себя богему — свободных художников и вечных студентов, но в глубине души гордятся добропорядочным буржуазным происхождением. Они попрошайничают, как низкопробные уличные комедианты, привыкшие обходить публику с тарелкой в руке, и считают копейки, как торгаши, люди прилавка и кассы. Они одинаково склонны к декламации в духе романтических героев Мюссе и к циничному рыночному жаргону. У них пошлые вкусы каботинов и маклеров. Они ведут себя бесстыдно, ссылаясь на вольности, приличествующие артистам, но в случае необходимости взывают к мещанскому здравому смыслу. Они чувствуют себя как дома в дешевых ресторанчиках, где от блюд несет застывшим салом, и мечтают о приглашении в замок, где им не по себе. (Одна из послевоенных пьес Ануя так и называется «Приглашение в замок».)

Люди без амплуа — это не оборотни, это кентавры: полуартисты-полубуржуи, комедианты-коммивояжеры, люди не от мира сего, исподтишка косящие глазом на чужие сигары и трости, бессребреники, мечтающие поживиться за чужой счет, — трусливая, жизнерадостная, вездесущая порода, не лишенная, однако же, известного обаяния. В пьесах Ануя люди богемы олицетворяют собою самую заурядную обывательщину, подобно актрисе-помещице в чеховской «Чайке» или артистам-плебеям {377} в фильмах Висконти. Через их артистическое обличье пошлость буржуазной жизни проступает особенно неопрятно, как пятна жира на газетной бумаге. Здесь, в развязном богемном кругу, в вульгарной актерской подаче, мещанская мораль, мещанское корыстолюбие и фарисейство выглядят вдвойне непристойно.

## \* \* \*

У юных героинь Ануя — максималисток 30‑х годов — культ обывательских радостей вызывает тошноту, а для старшего поколения нет на свете ничего дороже скромных житейских удовольствий. Обожествление радостей бытия заглушает страх перед жизнью и способствует формированию необыкновенно гибкой этики, помогающей справиться с любой ситуацией, какой бы сомнительной она ни была. У фарсовых персонажей Ануя нравственные принципы всегда ориентированы на маленькие радости, как стрелка компаса всегда ориентирована на Север. Вместе с тем нравственные идеи выдвигаются применительно к данной житейской ситуации, они должны быть привязаны к ней, как строители привязывают дом к местности. Ближайшая цель этой портативной, свободно скользящей этики, избавляющей от необходимости держаться в границах какого-либо амплуа, состоит в том, чтобы узаконить каждую новую ситуацию, в которую человек ввергается волею судеб. Меняется ситуация — соответственно меняются и этические принципы.

В канун исторических событий, которые должны были круто изменить существующее положение вещей, Ануй выводит на сцену одиноких юных героинь, защищающих право до конца играть свою роль, и окружает их плотной стеной людей без амплуа, способных легко акклиматизироваться в любой ситуации. Поразительна вертлявость фарсовых персонажей Ануя, этих живчиков, этих виртуозов, этих мастеров арены, мгновенно меняющих одну акробатическую позу на другую. Поразительно это сочетание мелочной расчетливости, острого заячьего чувства близкой опасности с легкомысленным и фантастическим складом ума, спасительной способностью приписывать себе несуществующие прерогативы и не замечать в своем положении того, что замечать невыгодно или неприятно. В «Дикарке» папаша Тард вот {378} уже тринадцать лет не замечает, Что его жена — любовница пианиста, служащего в его оркестре. В «Свидании в Санлисе» Робер делает вид, что не знает о любовной связи своей жены со своим патроном. И уже тем более фарсовые персонажи Ануя не замечают, что живут за чужой счет и заставляют других продаваться налево и направо, лишь бы получить свои маленькие радости. Они ненавидят ясность, стремление называть вещи своими именами и людей, твердо ведущих свою роль. Их способ существования возможен лишь под покровом небрежно наброшенного флера, при том, что реальные обстоятельства жизни будут приукрашены и преображены. В «Свидании в Санлисе» отец Жоржа, неудавшийся актер, паразит с манерами романтика и светского человека, негодует по поводу нового поколения — чрезмерно определенных молодых людей 30‑х годов: «Они предпочитают во все вносить ясность». (Вот почему, помимо прочего, Жан Ануй, как и его юные герои, так настаивает на ясности, на четкой логике театрального амплуа.)

Прикладной смысл этой безотказной этики состоит в том, чтобы, во-первых, оправдать приспособленчество через эпикурейство («любовь к жизни») и, во-вторых, научить человека изображать достойным свое недостойное поведение. Неважно, что поведение некрасиво, важно, что оно красиво подано. Речь идет о школе лицемерия и школе лицедейства. Форма в этой системе нравственности ставится впереди содержания: таким образом, оказывается, что сугубо прагматистская этика тяготеет к эстетизму — к сфере прекрасного.

Для того чтобы соответствовать этим скорее театральным, нежели житейским нормам поведения, нужно иметь хорошо развитые и соответственно тренированные сценические данные. Эффектные интонации и жесты, актерский наигрыш, испытанные штампы школы представления — все это, по Аную, стиль не только французского театра, но и французской жизни. Французский обыватель в его пьесах — это пошлый комедиант, человек поверхностных чувств и отработанной техники, играющий по ту и по эту сторону рампы. Отец Орфея не может содержать себя своею арфой, он дурной, растренированный артист, зато он мастер закатывать трагические и сентиментальные сцены, зато у него благородные седые виски, скорбное лицо, зато он умеет {379} бледнеть и обаятельно смеяться. Артисты у Ануя, как правило, недостаточно профессиональны в своем деле, зато им хорошо знаком весь арсенал ухищрений и средств, помогающих наслаждаться маленькими радостями, создавая ложное представление о себе и о своей жизненной ситуации.

## \* \* \*

Но что, собственно, означает этот ложноромантический балаганный стиль? Какое уродство скрывается за этой феерией красивых жестов? Наконец, что так бесит Ануя в его болтливых жовиальных персонажах? Ведь они всего-навсего говорят пошлости и дурно играют свои роли.

То, что они живут за чужой счет.

В «Горностае», первой пьесе Ануя, бедный молодой человек, претендующий на деньги богатой старухи, душит ее. В зрелых пьесах драматурга об убийстве и речи нет, на убийство нет ни сил, ни смелости, ни темперамента. Роль грабителя-душегуба здесь играет паразит. В «Дикарке», «Эвридике», «Свидании в Санлисе» паразиты попрошайничают и шантажируют, гаерствуют и пускают слезу.

Когда-то давно они не сумели сыграть предназначенную для них роль, не осилили перевала из 20‑х годов в 30‑е, теперь требуют, чтобы кто-то другой тащил их на себе. Кто-то другой должен взять на себя бремя их жизненных тягот, подставить грудь ударам судьбы — служить щитом, чтобы они могли безопасно наслаждаться своими маленькими радостями. (Тема паразитизма во французской литературе имеет давнюю традицию, она восходит к «Племяннику Рамо», злодейским образам Бальзака — светским хлыщам, жестоким бездельникам, обирающим влюбленных в них женщин, к мопассановскому «Милому другу» и к «Пышке», где богатая публика сначала принуждает уличную девушку уступить домогательствам врага-оккупанта, чтобы получить свободу за ее счет, а потом высокомерно третирует ее.) В пьесах Ануя обирала утрачивает прежние амбиции, чаще попрошайничает, чем вымогает. И вообще французский обыватель у Ануя — не энергичный делец, а паразит, человек с психологией приживала или рантье, он существует на проценты со старого фамильного капитала {380} или из милости того, кто его содержит. Когда в «Горностае» потребовалось показать бизнесмена современного склада, автор сделал его американцем (о французском мелком буржуа у Брехта говорится: «Бедность — у него бедность старьевщика; отчаяние — отчаяние паразита; издевка — издевка попрошайки»[[189]](#footnote-190)).

Паразиты играют свою роль прямолинейно — и двусмысленно, действуют крайне откровенно — но не без задней мысли. Они хотят быть свободны от обязательств перед другими людьми, с тем, однако же, чтобы другие всегда помнили о своих обязательствах перед ними. Их представление о свободе пристало крепостному дворовому человеку — свобода как необязательность.

Для того чтобы понять, почему в роли первого врага лирического героя в пьесах Ануя 30‑х годов выступает паразит — по-своему обаятельное и беззлобное существо, необходимо иметь в виду некоторые общие мотивы искусства той эпохи. Согласно нравственным понятиям тогдашнего героического искусства, человек имеет право на многое, если способен оплачивать свои желания. Герои 30‑х годов сполна заплатили за свои порывы и обольщения (— Я знаю, — скажет впоследствии отягощенная трагическим опытом, пережившая свои лучшие годы неистовая Медея, — платить приходится наличными). С их точки зрения самый тяжкий, самый позорный, самый непростительный грех — неплатежеспособность, стремление получить от жизни нечто без готовности заплатить полную цену. Сборище паразитов в пьесах Ануя — это школа неплательщиков.

Так возникает еще одно объяснение концепции возраста драматических героев, чрезвычайно важно для театра Ануя. Люди, по Аную, взрослеют, когда осознают себя способными сыграть свою свободно выбранную роль и оплатить свой выбор. Признавая себя платежеспособными, девочки в его пьесах становятся совершеннолетними. А старшее поколение, представители сильного пола, со всеми своими сединами и морщинами, со всем своим пошлым, вывалявшимся в грязи здравым смыслом, чаще всего — постаревшие подростки, инфантильные пожилые люди, так и не узнавшие периода мужественной зрелости (— … страшно то, что сквозь все {381} это — бороды, пенсне и солидный вид — проступают вялые, расплывчатые черты пятнадцатилетнего подростка, окарикатуренные, но все же неизменные… Юнцы с морщинистыми лицами, хихикающие, бессильные и безвольные, но с каждым годом все более самоуверенные и самовлюбленные. Таковы люди…). В «Подвале», поздней мрачной пьесе Ануя, повторяющей отчасти гауптмановского «Возчика Геншеля», отчасти бунинские «Темные аллеи», немолодой уже граф — в свое время он задушил в себе сильную страсть ради сословных предрассудков и не сумел сыграть собственную, не навязанную традициями роль — говорит о себе: «Я… состарившийся юноша. Как ни странно, несмотря на, казалось бы, бурно проведенную жизнь, я мало что пережил».

(«Кое-какие наблюдения над душой Парижа помогут понять нам, что придало мертвенный вид его лику, у которого только два возраста: либо юность, либо дряхлая старость — бесцветная, тусклая юность и подрумяненная молодящаяся старость». — *Бальзак*. Сцены парижской жизни.)

Старшее поколение в пьесах Ануя ведет паразитическое существование, однако же играет активную, подавляющую роль. У отцов, у матерей свои тактические уловки и своя стратегическая цель. Они приспосабливаются и хотят, чтобы другие приспособились тоже. Они избегают играть героические роли и требуют, чтобы другие не играли. В этом смысле их зыбкий, их уклончивый образ действий носит самый агрессивный характер. Героическую интерпретацию события или страсти, даже самую правдоподобную, они стремятся изобразить как миф — подозрительный, нестоящий, недостоверный, не заслуживающий внимания. Занимаясь самооправданием, они чернят других и растлевают окружающих, тех, кто помоложе. Самое их дыхание тлетворно.

Новый, Ануем открытый комический характер: буффон-эстет, паразит-романтик, пошлый и патетический говорун, маленький пожилой потертый господинчик, всегда готовый к тому, чтобы устроить свою жизнь за чужой счет, и к тому, чтобы обставить свое жизнеустройство возвышенными мотивами, человек красивой позы и некрасивого образа действий, человек без амплуа, — «человек без чести», по терминологии Жана Ануя.

{382} Комический характер, изображенный в пьесах Ануя, так же типичен для 30‑х годов, как и воспетые драматургом храбрые девочки, идеалистки, которые действуют наперекор своему пошлому окружению, как напряженно-мужественные, ищущие опасности герои Хемингуэя или страстные герои Лорки, не знающие удержу, не признающие компромиссов. Паразит, соглашатель, «человек без чести», как мы знаем, во многом определил нравственную атмосферу этого контрастного времени и сыграл свою роль в трагических судьбах Европы. Пьесы Ануя подводят нас к роковым событиям 30‑х годов, хотя их сюжет замкнут ничтожной средой, достаточно удаленной от авансцены общественных движений. Мы чувствуем дыхание истории в самых легкомысленных, самых «розовых» пьесах Ануя, мы ощущаем историческую подоплеку в поведении самых жалких из его героев — это придает неожиданный вес их эфемерным неосновательным действиям.

В пьесах 30‑х годов Ануй, как сказал бы нынешний социолог, проигрывает ситуацию Мюнхена. Он рассматривает Мюнхен как жизненную коллизию и психологическую проблему. Детально обследована история Мюнхена, изначально чреватая предательством, и характер «мюнхенца» — его актерские манеры и корыстные цели. (Разумеется, говоря о теме Мюнхена в творчестве этого драматурга, мы не намереваемся искать у него разъяснений относительно политического и международного смысла событий 1938 г., тем более что две пьесы, в которых эта тема звучит наиболее остро — «Дикарка» и «Свидание в Санлисе», — написаны раньше, чем события состоялись, в 1934 и 1937 гг. В связи с пьесами Ануя этого времени можно говорить лишь об определенной общественно-психологической атмосфере компромисса, которая способствовала сговору с фашизмом, о том, что впоследствии было названо «духом Мюнхена».) Разгуливающий по пьесам Ануя пожилой потертый господинчик — «человек без чести», гаер и краснобай, вымогатель и попрошайка, всегда готовый к тому, чтобы сделать эффектный жест, и к тому, чтобы устроиться за чужой счет, — это, конечно же, «мюнхенец», каким его угадал и понял Ануй еще до того, как тень Мюнхена появилась на европейском горизонте. Дух {383} Мюнхена объяснен у Ануя как следствие паразитического отношения к жизни, трусливого и низко-потребительского, кто-то один должен быть принесен в жертву и отдан на растерзание для того, чтобы другие могли продолжить свое непотревоженное существование.

Юные герои в пьесах Ануя подвергаются длительному нажиму и кропотливой психологической обработке: их прельщают радостями жизни, пугают ужасами одинокого, никем не поддержанного существования, их обессиливают вескими доводами здравого смысла и вульгарностью общего хода рассуждений. Романтическому герою, в сущности говоря, мало что грозит — его берут на пушку, делают жертвой блефа, вокруг него создают невыносимую атмосферу. Все дело в нем самом. Сумеет он одолеть собственную слабость, порвет ли нити, связывающие его со средой? В каждой пьесе этот вопрос решается заново.

Теперь мы знаем: выдающиеся драматические авторы 30‑х годов обнаружили способность исторических прозрений. И престарелый Гауптман, который воспринял надвигающиеся на Германию страшные перемены как финал давно начавшейся и хорошо знакомой ему драмы, и Гарсиа Лорка, одержимый тревожными, трагическими предчувствиями, и Бертольт Брехт с его отчетливыми социологическими выкладками, и Жан Жироду, взиравший на текущие события с точки зрения просвещенного гуманиста и опытного дипломата, и, наконец, Жан Ануй, этот адепт «хорошо сделанной пьесы» с его репертуарными задачами, казалось бы замкнутыми в кругу театрального профессионализма, с его персонажами, взятыми из узкой богемной среды. «Свидание в Санлисе», например, полубульварная «розовая» пьеса, написанная за год до Мюнхена, в известном смысле такое же пророческое произведение, как «Дом Бернарды Альбы» — бытовая народная трагедия, созданная в канун гражданской войны в Испании, или «Мамаша Кураж», законченная в преддверии второй мировой войны.

«Свидание в Санлисе» легко истолковать в духе традиционного бульварного репертуара, как это сделал, например, Андре Барсак в театре Ателье. Пьеса в самом деле близка бульварному театру. Вместе с тем это одно из самых содержательных драматических произведений {384} 30‑х годов; тут все дело в оттенках, едва обозначенных штрихах, неуловимо и решительно преобразующих традиционный театральный узор. По сравнению с «Дикаркой» или «Эвридикой» тема Мюнхена звучит в этой пьесе с чрезвычайной настойчивостью. Паразиты в «Свидании в Санлисе» усилены численно и в степени агрессивности, они окружают героя со всех сторон, учиняют за ним слежку, прижимают его к стене. (Родные и близкие Жоржа в ужасе от того, что он намерен расстаться с богатой женой — в таком случае они не смогут больше жить за его счет.) На этот раз и сам герой не безупречен. Он легкомыслен, мало что умеет, мало к чему пригоден. Но вот он решается на последнюю отчаянную попытку, хочет вырваться из своего окружения — хотя бы на один вечер — и сыграть, наконец, свою собственную роль, ту, к которой по своим данным был предназначен.

Рядом с Жоржем — ему в ущерб — действует Робер, его двойник и антагонист, его друг, его секретарь, его нахлебник, муж его любовницы. Робер — один из самых жизненных персонажей Ануя, глубже других вдвинутый в 30‑е годы. Как и другие неимущие персонажи Ануя, Робер точно знает денежную сумму, которая необходима для счастья. Еще в «Горностае», первой пьесе Ануя, молодой герой метался, выходил из себя и экзальтированно требовал места под солнцем — определенной, весьма значительной суммы денег. В ответ на его стенания ему, наконец, предлагают кое-какое вспомоществование, но он находит сумму не слишком высокой. Даром денег никто не дает, а заработать нужную сумму он не в состоянии, для этого он недостаточно деловой человек, хотя и хотел бы стать деловым. В более поздних пьесах герои, как правило, гораздо умереннее в своих желаниях, но всегда у Ануя средний француз, нетвердо знающий свою роль, твердо знает, с какой цифры начинается настоящая, достойная порядочного человека, счастливая жизнь. (— Да, у меня потребности очень скромные. Обед за двенадцать франков семьдесят пять сантимов, как сегодня, кофе, рюмочка ликера, сигара за три су, и я буду счастливейшим человеком на свете.) В «Горностае» бедный молодой человек поступает, как герой знаменитого русского романа, — убивает богатую старуху: лучше один раз убить, чем всю жизнь {385} жаться в расходах. Замечено уже: герой Ануя убивает не ради отвлеченной теории и не для спасения близких от поругания и нищеты. Франц страстно влюблен, его невеста бескорыстна и отважна духом, но он знает — без должного комфорта счастью не бывать. (— Мы будем счастливы. — Но не с двумя же тысячами франков.) Парижский Раскольников рубежа 20 – 30‑х годов ходит по сцене не с топором — с блокнотом в руках, листки блокнота испещрены цифрами будущих доходов и трат. От героя Достоевского Франц унаследовал горячечный, сосредоточенно-маниакальный характер мысли, придав ей бухгалтерское направление. (— Я хочу заработать лишь небольшую сумму для того, чтобы жить и быть счастливым… Я знаю одно: я молодой человек, который хочет обеспечить себя несколькими тысячами франков для счастья… Мне нужны деньги, чтобы быть счастливым… Я прошу денег, а не советов… Я боюсь бедности в любви, как другие боятся в любви денег… Я клянусь тебе, что мне удастся заработать достаточно, чтобы мы были счастливы… и т. д.)

Размышляя о мотивах преступления Раскольникова, Порфирий Петрович говорит: «Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай‑с, когда помутилось сердце человеческое; когда цитируется фраза, что кровь “освежает”; когда вся жизнь проповедуется в комфорте». Из всех догадок Порфирия к Францу имеет отношение только одна, последняя: он убивает ради комфорта. В последующих пьесах Ануя паразиты, мечтающие о счастье, т. е. о комфорте, никого не убивают и требования у них куда скромнее. Но дорожат они своим жизненным стандартом никак не меньше, чем неистовый Франц.

Если на этот раз Жорж не струсит и разведется с богатой женой, Робер не сможет больше жить за его счет, он вынужден будет снова ездить в метро, завтракать в забегаловках, носить полосатые брюки и кургузый черный пиджак. Необеспеченные люди в пьесах Ануя ненавидят бедность не как пролетарии, а как несостоявшиеся рантье, бедные отпрыски некогда, должно быть, состоятельных мещанских фамилий. (— В конце концов, у меня есть старая мать, живущая в провинции на ренту. Я воспитывался у отцов-иезуитов, учил латынь… Я не проходимец какой-нибудь.)

{386} В отличие от паразитов, принадлежащих старшему поколению, Робер, молодой человек 30‑х годов, не боится назвать вещи своими именами. В его подчеркнутом цинизме чувствуется напускное равнодушие и скрытая боль. Он терпеть не может своего удачливого друга и живет у него на содержании, предоставляя ему пользоваться своими услугами и своею женой. Он бешено завидует Жоржу — и скрашивает его досуг, он его презирает — и обслуживает. Он хочет разоблачить Жоржа — и укрыться у него под крылом. Он злорадствует по поводу неудач своего покровителя, мечтает, чтобы тот попал в катастрофу — и делает все от него зависящее, чтобы катастрофа не состоялась. Он злобствует из-за своего зависимого положения, но приходит в неистовство, как только возникает опасность, что патрон покинет его и даст ему свободу.

Побег на свободу — на один вечер — устраивается с помощью театра: профессиональные актеры должны сыграть перед возлюбленной Жоржа его отца и мать — такими, какими он хотел бы их видеть. В жизни люди фиглярничают, но не справляются со своими ролями; они создают ложное представление о своем амплуа и действуют наперекор своим природным данным. Мужчины держат себя как женщины — кокетничают, занимаются пересудами, требуют скидок на слабость; пожилые люди, вместо того чтобы наслаждаться мудрым покоем, суетятся, сюсюкают, амурничают; отцы и матери, призванные заботиться о детях, норовят устроиться за их счет. Вот почему, если появляется необходимость познакомить любимую девушку с родителями, лучше пригласить профессиональных актеров, и, если им все как следует объяснить и у них останется время для одной-двух репетиций, они сыграют вам настоящих, благородных отца и мать — какими они и должны быть по законам своего амплуа — без этой любительщины, процветающей в реальной жизни, без этого наигрыша, без этих бесконечных накладок. Театр с его четким делением на амплуа оказывается нормой жизнеподобия и идеалом естественности, в то время как реальное существование людей похоже на спектакль, разыгранный бездарными, дурно выучившими свои роли, заштампованными актерами.

В «Свидании в Санлисе» силы театра участвуют в развитии {387} сюжета, по-своему направляя и перестраивая ход событий; как и во всякой «хорошо сделанной пьесе», автор ворожит и покровительствует влюбленным, великодушно устраивает их судьбу, заливает сцену праздничным розовым светом.

Свои главные драматические ситуации Ануй, как известно, разрабатывает дважды — в «черном» и «розовом» варианте. Было бы непростительно поддаться шаблону традиционного восприятия и расценить «розовые» пьесы с их неизменно счастливыми финалами как облегченный, бульварный вариант «черной» драматургии. Противопоставление «черных» пьес «розовым», когда оно предпринимается в ущерб последним, так же бессмысленно, как, скажем, противопоставление идиллического розового периода Пикассо периоду «Герники» и «Минотавромахии» или трагедий Шекспира — его комедиям. Парадоксальная особенность творчества Ануя, лишь в известной степени находящая аналогию у зрелого Пикассо, состоит в том, что черный и розовый периоды протекают у него одновременно — оба коренятся в 30‑х годах. Контрастность этого времени, свойственную ему игру света и тени Ануй чувствовал как никто другой, с характерной для французского художника чуткостью к оттенкам цвета. Черный и розовый у Ануя обособлены, они не смешиваются друг с другом, как краски на палитре импрессионистов, и поражают отчетливой чистотой звучания. 30‑е годы, взрастившие драматурга, несли в себе возможность счастливого и несчастного финала: Ануй показал наличие обеих возможностей, каждую из них он развернул и исследовал по отдельности. (То же самое сделали Брехт и Вейль в «Трехгрошовой опере» — применительно к Германии конца 20‑х годов. Но «Трехгрошовая опера» одновременно — и «черная», и «розовая», в ней самой предусмотрены, запрограммированы, как сказали бы теперь, оба исторических варианта. Ануй, как и подобает французу, не допустил варварского смешения жанров. О том, что опыт Брехта — Вейля все же не прошел для него незамеченным, свидетельствует «Бал воров» — вызывающе изящная, «розовая», балетно-мариводажная фантазия на темы «Трехгрошовой оперы».) И если розовые пьесы и розовые финалы кажутся нам более условными, если на них лежит печать театральной игры и театральной утопии, то это {388} всего лишь означает, что и в исторической реальности счастливый конец был, вероятно, более проблематичным. Тревожная и легкомысленная поэзия пьес Ануя 30‑х годов, их нервность и очарование во многом вызваны этим ощущением незавершенности исторической ситуации, еще не заземленной, находящейся во взвешенном состоянии, парящей над людьми, над горами и долами, — она сулит человеку гибель и оставляет возможность ускользнуть от гибели.

В «Свидании в Санлисе», как и в других пьесах Ануя того времени, ситуация Мюнхена приобретает чрезвычайно конкретный и повсеместный характер, она вырисовывается на фоне исторического времени, колеблющегося между победой и поражением своих светлых романтических сил. Дух Мюнхена раскрыт в этой пьесе 1937 г. как двойное изменничество: люди предают других и самих себя. Показана наглость и опасность духа Мюнхена, дурманящего свободой от жизненных тягот, погружающего человека в трусливое успокоительное забытье — своего рода нирвану.

В пьесах военных лет — «Эвридике», «Антигоне» — юные герои предпочитают лучше умереть, чем жить в мире, где восторжествовал дух Мюнхена. В пьесах 30‑х годов — «Дикарке», «Путешественнике без багажа», «Жил‑был каторжник», «Свидании в Санлисе» — герой идет прочь: отправляется в другую страну, исчезает, уплывает, растворяется в темноте. Ритуальные уходы героев классицистского театра приобретают у Ануя спасительное значение.

## \* \* \*

В пьесах Ануя 30‑х годов запечатлена и главная сюжетно-психологическая коллизия, и главные персонажи, и даже стилистика Мюнхена.

В политических документах того времени — дипломатической переписке, торжественных заявлениях, которые произносились на международных совещаниях или с высокой трибуны Лиги Наций, — легко найти соответствие театру Ануя. И тут и там атмосфера нервозности, смятения и страха, и тут и там речь идет о наглых притязаниях и подлых уступках, о великом блефе и великом предательстве, о душевной доблести и трусливых компромиссах, плохо замаскированных лицемерными и {389} праздными жестами, и тут и там спорят о том, что делать, капитулировать или защищаться — несмотря ни на что, не думая о возможном ущербе, и тут и там говорят о гарантиях и боязни обязательств: «Я как чумы боюсь обязательств», — скажет потом в «Жаворонке» безвольный глава государства король Карл.

Через несколько лет, во время войны, Томас Манн, встретившись в Америке с Литвиновым, выразил ему свое восхищение его довоенной политической деятельностью и речами в Лиге Наций: «Он всегда был единственный, кто называл вещи своими именами, кто — увы, тщетно — говорил правду». Герой Мюнхена, как и фарсовый персонаж Ануя, человек без чести, — это траченный молью господинчик с фальшивыми театральными манерами и благородными седыми висками, который больше всего боится назвать вещи своими именами. Он творит свое дело у всех на виду — под покровом фарисейства. В пьесах Ануя отчетливо выявлен трусливый, низкий мотив совершаемого бесчестья, старательно скрытый участниками спектакля, который разыгрывался в эти годы на авансцене европейской истории, и лишь иногда, при случае, цинично и конфиденциально выставляемый на показ.

Лорд Чемберлен, подготавливая общественное мнение к капитуляции перед Гитлером, с типично мюнхенским актерским красноречием, почти не уступающим риторике фарсовых персонажей Ануя, заявил, что будет «странно, фантастично, невероятно», если его соотечественникам придется воевать из-за конфликта между людьми, «о которых англичане ничего не знают». Усугубляя дипломатическую стилистику своего премьера, один из сотрудников британского посольства в Берлине заявил на дипломатическом приеме, что англичане не заступятся за чехов, так как они не знают даже, какой ширины брюки носят в Праге.

Полушутя, полусерьезно Геринг предложил лорду Галифаксу четырех лучших оленей для охоты, если Англия заявит о своей незаинтересованности в судьбах Чехословакии. На что Галифакс в том же цинично-шутовском тоне ответил, что был бы рад сделке, но от него не все зависит.

Леон Блюм, узнав о сентябрьском соглашении в Мюнхене, произнес свою знаменитую фразу по поводу {390} того, что теперь он сможет, наконец, без помех наслаждаться прекрасной осенней погодой.

Все реплики совершенно в духе персонажей Ануя, та же декламация, то же гаерство, тот же цинизм. Как будто целый народ должен лишиться независимости, чтобы Галифакс получил своих оленей, а Леон Блюм мог спокойно любоваться золотой осенью. Так же и Тереза Тард в «Дикарке» должна продаваться каждому встречному и поперечному, чтобы ее отец мог кейфовать за ее счет, а Жорж в «Свидании в Санлисе» должен отказаться от своей любви, чтобы его отец мог по-прежнему наслаждаться регулярными походами в оперетту и в балет, на «Коппелию».

## \* \* \*

В послевоенные годы образ паразита, мюнхенца, «человека без чести» вовсе исчезает из пьес Ануя или же приобретает совсем иное, чем прежде, толкование. Новая трактовка сценического характера, казалось бы столь однозначного, связана с интенсивной идейной перестройкой Ануя: мотивы, имевшие прежде фарсовый смысл, теперь излагаются патетически, а героическая тема 30‑х годов берется под сомнение.

Уже в «Антигоне» доводы о маленьких радостях жизни теряют комический характер. В устах Креона они звучат не менее весомо, чем категорическое «нет» маленькой бунтовщицы. В «Медее» (1953) чаша весов склоняется на сторону обывательщины с ее немудреными представлениями о счастье. В «Антигоне» смердит весь город, кроме героини, благоухающей своею незапятнанной чистотой В «Медее» дурной трупный запах исходит и от героини. Медея со своими чарами, своей ненавистью, уверенностью, что вечно надо сражаться, что все дозволено, — чужая, она нездешнего происхождения. Может быть, в горах Кавказа, где варвары сражаются врукопашную с барсами, ее страсти, ее фанатизм и ее бесстрашие воспринимались бы как нечто естественное, но здесь, под этими мирными небесами, на берегу спокойного моря ей не место. В довоенных пьесах лирический герой уходит прочь от претендующего на него окружения, а Медею прогоняют — люди устали от ее кровавых ночных подвигов. В пьесах послевоенного времени — «Орнифле», «Коломба» — юные максималисты {391} кажутся неловкими и смешными, куда приятнее выглядят легкомысленные изящные и снисходительные потребители жизни со всеми своими обаятельными слабостями. В «Бедняге Битосе» (1956) максималист Битос-Робеспьер чист душой, потому что не умеет быть грешным, он немощен, он убог, он инфантилен. Он не так красноречив, как Мирабо, не так силен, как Дантон, не так пылок, как Камилл Демулен. Чистота и идеализм — вот единственная, роль, которую он может играть; другие роли ему недоступны. У него хватает сил лишь на то, чтобы быть идеалистом. В маленькой пьесе «Оркестр» (1962), знаменующей собою поворот к новому, последнему периоду творчества Ануя, героя нет вообще, действующие лица — сплошь люди обыденности, все те же знакомые нам по 30‑м годам вульгарные музыканты в курортном кафе; они показаны без прикрас, но и без обличительного пафоса, эта убогая, «неореалистическая» среда, ничуть не хуже всякой другой: здесь свои отчаянные битвы с судьбой, своя лирика, свои трагедии, кончающиеся крикливой перебранкой или пистолетным выстрелом. Все чаще человек без амплуа становится у Ануя просто человеком, нормой человека или же, как в «Приглашении в замок», — уютным, условным театральным персонажем, уподобляясь слугам в старой классической комедии. С другой стороны, в «Бекете» тема выбора приобретает заданный, барочный характер; герой меняет амплуа, как костюмы в пьесах с переодеванием. В «Красных рыбках» плебей Ла Сюретт, демагог, паразит из паразитов, подбирает для себя роль в зависимости от обстоятельств: то он пораженец и коллаборационист, то патриот, беспощадно преследующий лиц, сотрудничавших с оккупантами; и в том, и в другом случае он ведет свою роль уверенно и агрессивно. Время от времени — в «Жаворонке», отчасти в «Бекете» — Ануй возвращается к себе прежнему, колеблясь между старыми и новыми симпатиями, между своим давним и нынешним взглядом на вещи. Послевоенные эволюции Жана Ануя — одно из самых поразительных явлений в нынешнем Западном театре. Проще всего сказать — Ануй опустился, обуржуазился, перешел на сторону обывательщины. Проблема гораздо сложнее. Она связана с кризисом экзистенциалистской концепции личности и может быть понята лишь на общем фоне развития идейных мотивов в послевоенной западной драме.

1. *Гегель*. Соч. М., 1958, т. XIV, с. 333. [↑](#footnote-ref-2)
2. Там же, с. 334. [↑](#footnote-ref-3)
3. У сторонников нового театрального движения, пишет Т. Шах-Азизова, «был еще один противник, гораздо более серьезный, чем “драмоделы” или консерватизм театральной публики и критики. Это — вся система старого театра в его прочных, освященных десятилетиями и веками, традициях. Этот театр оказался бессилен понять и принять новую драму. Он или бойкотировал ее — так было с пьесами Золя и Бека во Франции, или переводил на старый, привычный лад — так случилось с чеховской “Чайкой” в Александринском театре. Здесь уже сталкивались не искусство и подделка, а две системы искусства, два способа художественного мышления.

   Старая театральная система не была готова к тому, чтобы принять новую драму. Эпоха театрального индивидуализма, безразличной условности и случайности постановочных средств, несоответствия законов сцены законам, предписываемым автором, кончалась» (*Шах-Азизова Т. К*. Чехов и западноевропейская драма его времени. М., 1966, с. 10 – 11). Автор напоминает о происхождении самого термина «новая драма», который возник еще на рубеже веков для общей характеристики недавно появившихся пьес Ибсена, Гауптмана, Стриндберга и других драматургов, а в наше время употребляется театроведами в историческом значении. Впервые в кругу новой драмы у Шах-Азизовой специально рассматривается творчество Чехова. См. также книгу А. Штейна «Критический реализм и русская драма XIX века» (М., 1962). [↑](#footnote-ref-4)
4. *Метерлинк М*. Полн. собр. соч. М., 1908, т. 3, с. 71. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Блок А*. Собр. соч.: В 8‑ми т. М.; Л., 1961, т. 4, с. 425. [↑](#footnote-ref-6)
6. В нашей искусствоведческой литературе брехтовский термин «Verfremdung» переводится как «остранение», «отчуждение» и «очуждение». Предпочитая «остранение», автор не придает своему выбору сколько-нибудь принципиального значения. [↑](#footnote-ref-7)
7. Об этом периоде подробно говорится в статьях: *Зингерман Б*. Развитие идейных мотивов в послевоенной западной драме. — В кн.: Современное западное искусство. М., 1971; *Он же*. Драматургия Сэмуэла Беккета. — В кн.: Вопросы театра. М., 1966. [↑](#footnote-ref-8)
8. См.: *Маяковский В*. Полн. собр. соч.: В 13‑ти т. М., 1955, т. 1, с. 298. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Герцен А. И*. Соч.: В 9‑ти т. М., 1957, т. 6, с. 432. [↑](#footnote-ref-10)
10. Сам Чехов прекрасно видел эту сторону своих ранних произведений. Например, в письме П. И. Чайковскому от 12 октября 1889 г. он говорит о своих рассказах: «… художественные элементы в них густо переметаны с медицинскими…» (*Чехов. А. П*. Полн. собр. соч. и писем. М., 1949, т. 14, с. 411). [↑](#footnote-ref-11)
11. См. *Чуковский К*. Александр Блок как человек и поэт. Пг., 1924, с. 11. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 106. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Бунин И. А*. Собр. соч.: В 9‑ти т. М., 1967, т. 9, с. 214 – 215, 221. [↑](#footnote-ref-14)
14. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1952, с. 422. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем. М., 1949, т. 12, с. 281. [↑](#footnote-ref-16)
16. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 12, с. 242. [↑](#footnote-ref-17)
17. Письмо от 11 февраля 1893 г. — В кн.: Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1949, т. 16, с. 27. [↑](#footnote-ref-18)
18. Соотношение быта и событий в композиции чеховской драмы подробно исследовано в фундаментальной работе А. Скафтымова «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова». См.: *Скафтымов* А. Статьи о русской литературе. Саратов, 1958. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Бутова Н. С*. Из воспоминаний. — В кн.: Чехов и театр. М., 1961, с. 346. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Потапенко И. Н*. Несколько лет с Чеховым: (Отрывок). — Там же, с. 223. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 110. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Андрей Белый*. Кризис сознания и Генрик Ибсен. — В кн.: Андрей Белый. Арабески. М., 1911, с. 196 – 197. [↑](#footnote-ref-23)
23. О роли события в произведениях Чехова см.: *Чудаков А. П*. Поэтика Чехова. М., 1971, с. 217 – 224. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Чайка» в постановке Московского Художественного театра: [Режиссерская партитура К. С. Станиславского]. Л.; М., 1938, с. 161, 165 и др. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Аристотель*. Об искусстве поэзии. М., 1957, с. 73. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 16, с. 228. [↑](#footnote-ref-27)
27. Об этом подробно говорится в известной работе М. Иофьева о поздней новелле Бунина, вошедшей в его книгу «Профили искусства» (М., 1965, с. 277 – 319). [↑](#footnote-ref-28)
28. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, ч. 1, с. 122. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Чайка» в постановке Московского Художественного театра: [Режиссерская партитура К. С. Станиславского], с. 121. [↑](#footnote-ref-30)
30. Там же, с. 295. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Григорьев М*. Сценическая композиция чеховских пьес. М., 1924, с. 72 – 73. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 16, с. 285. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 18, с. 235. [↑](#footnote-ref-34)
34. О лессировке как аналоге пространственно-временных смещений в театральном искусстве говорится в статье Н. Тарабукина «Проблема времени и пространства в театре» (Театр, 1974, № 2, с. 20 – 33). [↑](#footnote-ref-35)
35. *Асафьев Б. В*. Избр. труды. М., 1954, т. 2, с. 89. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Немирович-Данченко Вл. И*. Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936, с. 215. [↑](#footnote-ref-37)
37. Две ранние редакции пьесы «Три сестры». — В кн.: Литературное наследство. М., 1960, т. 68, с. 86. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Шопенгауэр Артур*. Афоризмы и максимы. СПб., 1892, т. 2, с. 24. [↑](#footnote-ref-39)
39. См.: *Андрей Белый*. «Вишневый сад». — В кн.: *Андрей Белый*. Арабески, с. 401 – 405. [↑](#footnote-ref-40)
40. Леопольд Антонович Сулержицкий. М., 1970, с. 341, 456, 510. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 12, с. 231. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Немирович-Данченко Вл. И*. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, с. 319 – 320. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Алперс Б.* Театральные очерки: В 2‑х т. М., 1977, т. 1, с. 383. [↑](#footnote-ref-44)
44. А. П. Чехов: Его жизнь и сочинения. Сб. историко-литературных статей. М., 1907, с. 191 – 192. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Григорьев М*. Сценическая композиция чеховских пьес, с. 42. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 5, с. 44. [↑](#footnote-ref-47)
47. Там же, с. 45. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Плеханов Г. В*. Соч. М.; Л., 1927, т. 19, с. 240. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Ленин В. И*. Полн. собр. соч., т. 12, с. 331. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Щедрин Н. (Салтыков М. Е.)*. Полн. собр. соч. М., 1937, т. 20, с. 136. (Письмо от 2 февраля 1885 г. — т. е. за два года до чеховского «Иванова»). [↑](#footnote-ref-51)
51. *Веригина В. П*. Воспоминания. Л., 1974, с. 29. [↑](#footnote-ref-52)
52. См.: *Кулешов В. И*. Образы и ситуации. — В кн.: Чеховские чтения в Ялте: Чехов и театр. М., 1976, с. 54 – 60. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Бекетова М*. Александр Блок. М.; Л.: Academia, 1930, с. 75. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Толстой А. Н*. Полн собр. соч. М., 1953, т. 66, с. 224. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 20, с. 29. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Манн Томас*. Собр. соч.: В 10‑ти т. М., 1961, т. 10, с. 537. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Манн Томас*. Собр. соч., т. 10, с. 526 – 527. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Книппер-Чехова О. Л*. Из моих воспоминаний о Художественном театре и об А. П. Чехове. — В кн.: Чехов и театр, с. 335. [↑](#footnote-ref-59)
59. Указывая на различия между старым и новым театром, Мейерхольд замечает, в частности, что традиционный «натуралистический», по его определению, театр типов «учит актера выражению непременно законченно яркому, *определенному*, никогда не допустить игры намеками, сознательного недоигрывания» и таким образом изгоняет со сцены тайну. Между тем «*в интерпретациях образов резкость очертаний вовсе не обязательна для ясности образа*». Как пример спектакля, в котором была и недосказанность, и игра намеками, и тайна, Мейерхольд приводит первую постановку «Чайки» в Художественном театре. (*Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 115). [↑](#footnote-ref-60)
60. Письмо А. П. Чехову от 23 октября 1899 г. — В кн.: Чехов и театр, с. 320. [↑](#footnote-ref-61)
61. Петербургские ведомости, 1901, 21 февраля. [↑](#footnote-ref-62)
62. См. статью И. Шнейдермана «Епиходов» в кн.: И. М. Москвин. М., 1948. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Гиацинтова С. В*. Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. — В кн.: Ежегодник Московского Художественного театра, 1945 г. М., 1948, т. 1, с. 545. [↑](#footnote-ref-64)
64. О неосуществленности чеховских героев в связи с проблемой будущего в драматургии Чехова подробно говорится в работе Н. Берковского «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии» (*Берковский Н. Я*. Литература и театр. М., 1969). [↑](#footnote-ref-65)
65. *Аристотель*. Об искусстве поэзии, с. 60. [↑](#footnote-ref-66)
66. Л. М. Леонидов. М., 1960, с. 115. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Чехов А. П*. Полн. собр. соч. и писем, т. 20, с. 169. [↑](#footnote-ref-68)
68. Как известно, это слово, отсутствовавшее в других языках, вошло у нас в обиход во времена Чехова. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Горький М*. Собр. соч.: В 30‑ти т. М., 1954, т. 28, с. 46, 54. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Алперс Б. В*. Театр Чехова. А. П. Чехов. 1904 – 1944. — Сб. материалов научно-творческой сессии Рост. обл. книгоиздательства. Ростов-на-Дону, 1945, с. 37. [↑](#footnote-ref-71)
71. Сравнение «Чайки» с «Гамлетом» сделано в статье Н. Д. Волкова «Шекспировская пьеса Чехова» в его книге «Театральные вечера» (М., 1966), а также в книге А. Роскина «А. П. Чехов» (М., 1959) и в статье Н. Берковского «Чехов: от рассказов и повестей к драматургии» (в кн.: *Берковский Н. Я*. Литература и театр). Тема «Чехов и Шекспир» рассматривается в книге Г. П. Бердникова «Чехов» (М., 1974). [↑](#footnote-ref-72)
72. *Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы, ч. 1, с. 81. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Манн Томас*. Собр. соч. М., 1961, т. 10, с. 438. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Брандес Г*. Собр. соч. Киев, 1902, т. 2, с. 131. [↑](#footnote-ref-75)
75. «Поставленный между двумя альтернативами: убить женщину или быть убитым ею, я выбрал третью — оставил жену, и мой пер вый брак был расторгнут», — пишет Стриндберг о себе самом (цит. по кн. *Franklin S. Klaf.* Strindberg. N. Y., 1963, p. 92). В такой же ситуации часто оказываются и его герои. [↑](#footnote-ref-76)
76. См.: *Грановский Т. Н*. Соч. М., 1856, т. 1, с. 479 – 499. [↑](#footnote-ref-77)
77. См.: *Эренбург И*. Собр. соч.: В 9‑ти т. М., 1966, т. 7, с. 390 – 405. [↑](#footnote-ref-78)
78. Роберт Брустайн полагает, что, судя по всему, Стриндберг «самый революционный ум» в «театре мятежа», к создателям которого критик относит Ибсена, Стриндберга, Чехова, Шоу, Брехта, Пиранделло, О’Нила и Жене. См.: *Brustein Robert*. The Theatre of Revolt. Boston; Toronto, 1964, p. 87. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Стриндберг А*. Полн. собр. соч. М., 1910, т. 1, с. 33. [↑](#footnote-ref-80)
80. Из предисловия к пьесе «Фрекен Юлия». Цит. по кн.: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX и XX веков. М.; Л., 1939, с. 164. [↑](#footnote-ref-81)
81. См.: *Михайловский Б. В*. Избр. статьи о литературе и искусстве. М., 1969, с. 512 – 521. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Луначарский А. В*. Мещанство и индивидуализм. М.; Пг., 1923, с. 228. [↑](#footnote-ref-83)
83. Анализ творчества Стриндберга в свете традиций европейского экспрессионизма дан в книге: *Dahlstrom Carl E.‑W.‑L*. Strindberg’s Dramatic Expressionism. N. Y., 1968. [↑](#footnote-ref-84)
84. «Вахтангов воспроизвел стиль экспрессионистической драмы Стриндберга — атмосферу раздирающих противоречий, болезненно повышенной чувствительности, одержимости, причудливых странностей; спектакль строился на срывающихся жестах, внезапных речах с неожиданными интонациями, на перебоях ритма, порывистых взлетах и спадах, на острых изломах, диссонансах» (*Михайловский Б. В*. Избр. статьи о литературе и искусстве, с. 544). [↑](#footnote-ref-85)
85. Проблеме влияния Стриндберга на театр XX в. посвящен специальный номер журнала «Le Théâtre dans le monde» (1962, v. XI, № 1). О влиянии Стриндберга на австрийских композиторов-экспрессионистов см. в кн.: *Друскин М*. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973, с. 173 – 175. [↑](#footnote-ref-86)
86. М. Горький: Материалы и исследования. Л., 1934, т. 1, с. 89. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Блок А*. Собр. соч. М., Л., 1962, т. 5, с. 466, 467, 468. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Kafka F*. Tagebucher. 1910 – 1923. Frankfurt a. M., 1973, S. 262, 296 (перевод Е. Кацевой). [↑](#footnote-ref-89)
89. *О’Нил Ю*. Стриндберг и наш театр. — В кн.: Писатели США о литературе. М., 1974, с. 211. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Манн Томас*. Собр. соч., т. 10, с. 439. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Маркс К., Энгельс Ф*. Соч. 2‑е изд., т. 37, с. 352 – 353. [↑](#footnote-ref-92)
92. См.: *Герцен А. И*. Собр. соч.: В 30‑ти т. М., 1959, т. 16, с. 138. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Адмони В*. Творческий путь Генрика Ибсена. — В кн.: Ибсен Г. Собр. соч.: В 4‑х т. М., 1956, т. 1, с. 21. [↑](#footnote-ref-94)
94. См.: *Меринг Франц*. Литературно-критические работы: В 2‑х т. М.; Л.: Academia, 1934, т. 2, с. 249 – 279. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Маркс К., Энгельс Ф*. Соч. 2‑е изд., т. 12, с. 4. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Блок А*. Собр. соч., М.; Л., 1962, т. 5, с. 195. [↑](#footnote-ref-97)
97. См.: *Теплиц Ежи*. История киноискусства. 1928 – 1933. М., 1971, с. 170 – 171. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Lenya-Weil Lotte*. Das waren Zeiten! — In: Bertolt Biechts Dreigroschenbuch. Frankfurt a. M., 1960, S. 224. [↑](#footnote-ref-99)
99. Премьера состоялась 31 августа 1928 г. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Луначарская-Рюзенель Н*. Память сердца: Воспоминания. М., 1965, с. 154. [↑](#footnote-ref-101)
101. Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 225. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Луначарский А. В*. О театре и драматургии. М., 1958, т. 2, с. 369. [↑](#footnote-ref-103)
103. Рецензии на спектакль собраны в книгах: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch; *Rühle Günter*. Theater für die Republik. 1917 – 1933. Frankfurt a. M., 1967. [↑](#footnote-ref-104)
104. На это обратил внимание Альфред Керр, один из первых рецензентов спектакля. См.: *Kerr Alfred*. Die Dreigroschenoper. — Berliner Tageblatt, 1928, 1. 9. — In: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 199. [↑](#footnote-ref-105)
105. См.: *Walter Benjamin*. Brechts Dreigroschenroman. — In: *Walter Benjamin*. Versuche über Brecht. Frankfurt a. M., 1966, S. 84 – 94. [↑](#footnote-ref-106)
106. *Брехт Б*. Театр. М., 1965, т. 5/2, с. 54. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Брехт Б*. Театр. М., 1965, т. 5/1, с. 291. [↑](#footnote-ref-108)
108. О ранних режиссерских опытах Б. Брехта подробно говорится в диссертации Г. Макаровой «Некоторые основные тенденции в режиссуре немецкого драматического театра в период Веймарской республики» (М., 1973). [↑](#footnote-ref-109)
109. См.: *Фрадкин И. М*. Бертольт Брехт: Путь и метод. М., 1965, с. 80 – 89. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Манн Томас*. Собр. соч.: В 10‑ти т. М., 1960, т. 5, с. 471. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Мандельштам О*. Франсуа Виллон. — Аполлон, 1913, № 4, с. 30 – 35. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Эренбург И*. Собр. соч.: В 9‑ти т. М., 1966, т. 8, с. 413. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Маркс К., Энгельс* Ф. Соч. 2‑е изд., т. 2, с. 136. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Брехт Б*. Театр, т. 5/1, с. 299. [↑](#footnote-ref-115)
115. Уголовная тема вообще необыкновенно характерна для искусства 20‑х годов. Она звучит одинаково сильно в литературе, театре и кино. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Брехт Б*. Театр, т. 5/2, с. 9. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Шпенглер О*. Закат Европы, 1923, т. 1, с. 35. [↑](#footnote-ref-118)
118. Спор о почве и больших городах — о судьбах современной цивилизации, начатый в 20‑е годы, имел, как мы знаем, достаточно определенное продолжение. Нацисты противопоставили «истинной» национальной культуре, замешанной на «крови и почве», «дегенеративную» асфальтовую культуру и подвергли ее беспощадным преследованиям. В известном письме Фейхтвангеру от 1934 г. Брехт с гордостью принял бранное прозвище, брошенное нацистами: «… Итак, почему бы нам спокойно не принять выражение “асфальтовая литература”? Что говорит против асфальта, кроме этих неизлечимых, начисто лишенных здравого смысла людей, которым не помогут никакие здравицы “Хайль!”? Только болото обвиняет асфальт — своего большого черного брата, терпеливого чистого и полезного. Мы ведь действительно за города, может быть, не за их нынешнее состояние, причем под “нынешним” отнюдь не имеются в виду последние два года! Мы не ждем ни малейшей поддержки со стороны приверженцев “родимой земли”, и мы точно знаем, что ревнители “крови и почвы” даже не представляют себе, что большие пшеничные поля Огайо и Украины могут быть для кого-то “родимой землей”.

     Название “асфальтовая литература” мы должны были бы, конечно, дать только произведениям, содержащим хоть какой то минимум того буржуазного здравого смысла, который в такой высокой степени характерен для произведений Свифта, Вольтера, Лессинга, Гете и т. д. Вы понимаете меня в этом случае некоторое время пришлось бы вообще все, что является литературой, называть “литературой асфальтовой”. Обо всем страшном уродливом, безумном, бесформенном неталантливом следовало бы сказать, что оно не имеет ничего общего с “асфальтовой литературой”» (*Брехт Б*. Театр, т. 5/1, с. 478 – 479). [↑](#footnote-ref-119)
119. В заметках «Где я учился» Брехт говорит: «В детстве я слышал протяжные песни о благородных разбойниках и дешевые “шлягеры”. Разумеется, одновременно звучали и старые вещи, они были стерты, искажены, и певцы, исполняя их, присочиняли свой текст. Работницы соседней бумажной фабрики не всегда помнили все строки песни и импровизировали переходы — это было поучительно. Весьма поучительной была также их позиция относительно песен. В них не было наивного смирения, и они ничуть не отдавались во власть этим песням. Они пели целую песню или отдельные строки с оттенком иронии, а некоторые пошлые, преувеличенные, фальшивые места как бы ставили в кавычки» (там же, с. 465). [↑](#footnote-ref-120)
120. *Бахтин М*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 14, 15. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Adorno Theodor W*. Zur Frankfurter Aufführung der «Dreigroschenoper»: Die Musik. 1928. — In: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 183. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Block Ernst*. Lied der Seeräuberin-Jenny in der «Dreigroschenoper» — In: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 196. [↑](#footnote-ref-123)
123. См.: *Вершинина И. Я*. Ранние балеты Стравинского. М., 1967, с. 70 – 78. [↑](#footnote-ref-124)
124. Разработанный в творчестве ряда художников 20‑х и 30‑х годов (Брехт, Лорка, Эйзенштейн и другие) принцип «вертикального монтажа» и «разделения элементов» восходит, в частности, к фольклорной песенной традиции. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Брехт Б*. Театр, т. 5/1, с. 302. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Луначарский А. В*. О театре и драматургии, т. 2, с. 369. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Брехт Б*. Театр, т. 5/2, с. 59. [↑](#footnote-ref-128)
128. *Эйзенштейн С*. Избр. произв. В 6‑ти т. М., 1964, т. 2, с. 207. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Брехт Б*. Театр, т. 5/1, с. 238. [↑](#footnote-ref-130)
130. То же делает и Эйзенштейн в статье «Вертикальный монтаж» (1940) (*Эйзенштейн С*. Избр., произв.: В 6‑ти т., т. 2). [↑](#footnote-ref-131)
131. Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, S. 201. [↑](#footnote-ref-132)
132. См.: *Koch Thilo*. Die Goldenen Zwanziger Jahre. Frankfurt a. M., 1970, S. 143. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Маркс К., Энгельс Ф*. Соч. 2‑е изд., т. 1, с. 427. [↑](#footnote-ref-134)
134. См.: *Манн Томас*. Германия и немцы. Собр. соч.: В 10‑ти т. М., 1961, т. 10, с. 303 – 326. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Манн Томас*. Собр. соч., т. 10, с. 308. [↑](#footnote-ref-136)
136. Проблема индивидуализма Гауптмана и соответственно вопрос об отношении его творчества к философии Ницше в начале века были объектом горячих споров, тем более, что пьесы немецкого драматурга давали возможность для самых различных толкований. В 1902 г. в России появились две брошюры о Гауптмане: «Гауптман и Ницше» А. Роде и «Долой Гауптмана!» Г. Ландсберга. А. Роде доказывал тождественность «Потонувшего колокола» философии Ницше, Ландсберг, напротив утверждал, что истинным ницшеанцам с Гауптманом не по пути. Брошюра А. Роде примечательна разве что тем, что вышла в переводе с немецкого Вс. Мейерхольда и А. Ремизова. Мейерхольд перевел также и первую пьесу Гауптмана «Перед восходом солнца». Об интересе молодого Мейерхольда — исполнителя роли Иоганнеса Фокерата в спектакле Художественного театра — к Гауптману свидетельствует, в частности, его переписка с Чеховым (*Мейерхольд В. Э*. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, ч. 1, с. 78 – 86) Сочинение Ландсберга, написанное в агрессивно враждебном тоне, для понимания Гауптмана, дает гораздо больше, чем сочувственная книжка Роде. Критик объявляет Гауптмана чуждым «новому художественному мировоззрению», создателями которого были, по его мнению, Ницше, Ибсен и Беклин. Гауптман отлучается от современного искусства за то, что он не настоящий ницшеанец, не индивидуалист, — его пьесы написаны «не сильной личностью», а его герои несвободны. «Характерно для Гауптмана, что он выводит людей почти исключительно с *несвободной волей*» (*Ландсберг Г*. Долой Гауптмана! М., 1902, с. 26 – 27). [↑](#footnote-ref-137)
137. *Манн Томас*. Собр. соч. М., 1960, т. 5, с. 300. [↑](#footnote-ref-138)
138. Ганс Майер замечает, что для современною читателя и зрите ля на первый план выдвигается «почти безмолвная» трагедия Арнольда, ничем не уступающая в своем значении трагедии его отца Михаэла Крамера он характеризует как художника старого академического толка, склонного к буржуазному компромиссу об Арнольде, который «равен своему отцу как художник», говорится, что он в некотором роде предшественник Георга Гросса (*Mayer Hans*. Gerhart Hauptmann. Hannover, 1967, S. 61 – 62). Старые традиционные толкования пьесы делались с точки зрения Михаэла Крамера (см., напр. *Kerr Alfred*. Das neue Drama. Berlin, о. J., S. 88 – 92).

     Попытка Московского Художественного театра истолковать пьесу как трагедию Михаэла Крамера закончилась провалом. Зрители не сочувствовали добропорядочному сальеризму отца, отдавая свои симпатии несчастному Арнольду. «Публика интересуется мещанской драмой Арнольда и не слушает совершенно самого Крамера», — писал в отчаянии Станиславский, исполнявший в спектакле роль Михаэла Крамера (*Станиславский К. С*. Собр. соч. В 8‑ми т. М., 1960, т. 7, с. 221). Тема моцартианства и сальеризма в спектакле Художественного театра подробно рассмотрена И. Соловьевой в комментарии к режиссерскому экземпляру «Михаэла Крамера» К. С. Станиславского. В послевоенной статье о Гауптмане (*Jhenng Herbert*. Berliner Dramaturgie. Berlin, 1947, S. 40) Герберт Йеринг, сравнивая Томаса Манна и Гауптмана, изображает первого отчасти похожим на Михаэла Крамера, а второго — на Арнольда. Томас Манн, по Йерингу, — художник элиты, стоящий в стороне от действительности, держащий ее на почтительном расстоянии от себя, находящийся по отношению к ней в состоянии «эстетической обороны», подвергающий все впечатления жизни строгому контролю рассудка, в то время как Гауптман безотчетно отдается хаосу живых впечатлений бытия, как художник он постоянно нуждался в них и спешил им навстречу, постоянный контакт с жизнью обогащал его как человека и формировал его литературный стиль. Гауптман, по Йерингу, должен был вдыхать «дымящиеся испарения немецкой земли», в то время как Томас Манн предпочитал держаться от них подальше. [↑](#footnote-ref-139)
139. Литературное наследство. М., 1970, т. 82,, с. 349. [↑](#footnote-ref-140)
140. *Манн Томас*. Собр. соч., т. 10, с. 493. [↑](#footnote-ref-141)
141. Там же, с. 489. [↑](#footnote-ref-142)
142. *Герцен А. И*. Собр. соч. М., 1957, т. XI, с. 444 – 445. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Манн Томас*. Собр. соч., т. 9, с. 449. [↑](#footnote-ref-144)
144. Там же, с. 450. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Манн Томас*. Собр. соч., т. 10, с. 324. [↑](#footnote-ref-146)
146. О связях Гауптмана с классической немецкой культурой, с Гете в частности, говорится в кн.: *Hilscher Eberhard*. Gerhart Hauptmann. Berlin, 1969, S. 402 – 411. [↑](#footnote-ref-147)
147. Об аналогичном методе коллажа в «Докторе Фаустусе» см.: *Дмитриева Н. А*. Томас Манн о кризисе искусства. — В кн.: Вопросы эстетики. М., 1962. [↑](#footnote-ref-148)
148. В пьесе нашел отражение случай из жизни друга писателя — Макса Пинкуса, издателя, собирателя книг, любителя искусства. (В 1934 г. Макс Пинкус умер. Согласно приказу нацистских властей, погребение Пинкуса, как еврея, могло происходить только негласно и в ночные часы. Гауптман принял участие в похоронах друга, отразив впоследствии этот эпизод в драматическом реквиеме «Мрак». Пьеса 1937 г. — это своего рода продолжение сюжета и темы пьесы «Перед заходом солнца»). В Маттиасе Клаузене находят и некоторые черты еще одного друга Гауптмана, известного немецкого промышленника, инженера, публициста и общественного деятеля Вальтера Ратенау (1867 – 1922). Будучи министром иностранных дел, Ратенау, как известно, настаивал на добросовестном выполнении условий Версальского договора, а также заключил Рапалльский договор с Советской Россией (1922). Политика Ратенау вызвала резкое недовольство воинственно-националистических кругов, он был подвергнут травле в рейхстаге и на страницах прессы, а затем убит офицерами — членами реакционной монархической организации «Консул», участниками Капповского путча. Ратенау мог импонировать Гауптману как человек, соединивший в себе черты литератора и практического деятеля, инженера и политика, как «практический идеалист», о котором Гауптман всю жизнь мечтал. Как видим, образ Маттиаса Клаузена связан, с одной стороны, с миром Гете и классической немецкой культуры, а с другой — с самыми актуальными и конкретными впечатлениями послевоенной немецкой жизни. [↑](#footnote-ref-149)
149. В рецензии на спектакль Макса Рейнгардта летописец немецкого театра тех лет, Герберт Йеринг, определил конфликт пьесы «Перед заходом солнца» как сугубо нравственный, характерный скорее для конца прошлого века, для пьес Ибсена и раннего Гауптмана, чем для немецкой действительности 30‑х годов. Пафос статьи — в доказательстве того, что пьеса Гауптмана устарела еще раньше, чем появилась на сцене. «… Филистеры Гауптмана, — пишет критик, — это филистеры 1890 года. Это семья 1890 года. Если сфотографировать подряд всех действующих лиц, то получится физиономия прошедшего времени, групповой портрет давно забытых десятилетий» (*Jhering Herbert*. Von Reinhardt bis Brecht. Berlin, 1961, Bd. III, S. 238). Рецензия маститого критика помечена февралем 1932 г., когда оставалось меньше года до прихода к власти нацистов — до захода солнца, который Гауптман предсказывает в своей пьесе. Впрочем, и в послевоенной статье о Гауптмане Йеринг говорит о «Доротее Ангерман» и «Перед заходом солнца» всего лишь как об «отголосках натурализма» (*Jhering Herbert*. Berliner Dramaturgie, S. 38). В монографии Ганса Майера о Гауптмане конфликт пьесы «Перед заходом солнца» охарактеризован в связи с традиционной для буржуазной драмы борьбой вокруг наследства (*Mayer Hans*. Hauptmann, S. 72).

     Универсальный характер драматической коллизии в пьесе «Перед заходом солнца» был раскрыт советской критикой (см., в частности *Луначарский А. В.* Маттиас Клаузен и Егор Булычов. — Литературное наследство, т. 82; *Сильман Т*. Гергарт Гауптман. Л.; М., 1958, *Берковский Н*. Русский трагик. — В кн.: Литература и театр. М., 1969). [↑](#footnote-ref-150)
150. *Юзовский Ю*. Максим Горький и его драматургия. М., 1959, с. 476 – 477. [↑](#footnote-ref-151)
151. Литературное наследство, т. 82, с. 357 – 362. [↑](#footnote-ref-152)
152. Там же, с. 361. [↑](#footnote-ref-153)
153. Литературное наследство, т. 82, с. 357 – 358. [↑](#footnote-ref-154)
154. Там же, с. 360. [↑](#footnote-ref-155)
155. Там же, с. 362. [↑](#footnote-ref-156)
156. Новый мир, 1975, № 11, с. 246. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Лорка Федерико Гарсиа*. Об искусстве. М., 1971, с. 161. [↑](#footnote-ref-158)
158. Там же, с. 228. [↑](#footnote-ref-159)
159. «Лорка оказался жертвой тех самых сил насильственной смерти, которые он так живо изображал в своих произведениях» (*Lumley Frederick*. Trends in 20‑th Century Drama. London, 1956, p. 113). [↑](#footnote-ref-160)
160. *Лорка Федерико Гарсиа*. Об искусстве, с. 88. [↑](#footnote-ref-161)
161. «Обычно считают, что подходящая для трагедии обстановка — это ночь, темнота, пугающая таинственность и призрачность. На самом деле темнота есть прибежище убийства, предательства, трусости и путаницы, а таинственность — дешевый интерьер мелодрамы. Трагедия совершается открыто, при ясном свете дня. Цвет трагедии — белый» (*Соловьев Э*. Цвет трагедии: (О творчестве Хемингуэя). — Новый мир, 1968, № 9, с. 297). [↑](#footnote-ref-162)
162. Ф. Фергюссон пишет о «смертельно-белых» стенах дома Бернарды Альбы в статье «“Don Perlimplin”: Lorca’s Theatre-Poetry» (*Feicjuswn Francis*. The Human Image in Dramatic Literature, N. Y., 1957, p. 95). [↑](#footnote-ref-163)
163. Примером общеупотребительного толкования театра Лорки как театра рока может служить обширная монография Роберта Лимы (*Lima Robert*. The Theatre of Garcia Lorca. N. Y., 1963). Традиционная трактовка драматургии Лорки местами излагается автором в понятиях, близких театру абсурда. [↑](#footnote-ref-164)
164. Тщательный разбор «Дона Перлимплина» как «романтического фарса», по своему стилю восходящего к Гойе и Сервантесу, в понятиях мифа и ритуала сделан у Ф. Фергюссона в упоминавшейся статье («“Don Perlimplin” Lorca’s Theatie Poetry», p. 85 – 97). [↑](#footnote-ref-165)
165. Проблема чести в «Иерме» специально рассмотрена в статье: *Gorrea Gustavo*. Honor, Blood and Poetry in «Yerma». — Tulane Drama Review, 1962, Winter, v. 7, N. 2, p. 96 – 110. Автор напоминает в связи с трагедией Лорки о традиционной драматической двойственности этого понятия в испанском обществе: честь как репутация и как чувство личного достоинства. Г. Корреа раскрывает также социальный смысл материнства для испанской женщины как единственной возможности осуществить свое жизненное предназначение, связывая с этим трагический пафос «Иермы». О сущности нравственного конфликта в этой трагедии Гарсиа Лорки см. также в кн.: *Осповат Л*. Гарсиа Лорка. М., 1965, с. 374 – 375. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Лорка Федерико Гарсиа*. Об искусстве, с. 80 – 81. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Лорка Федерико Гарсиа*. Об искусстве, с. 79. [↑](#footnote-ref-168)
168. Там же, с. 172 – 173. [↑](#footnote-ref-169)
169. *Лорка Федерико Гарсиа*. Об искусстве, с. 77. [↑](#footnote-ref-170)
170. Там же, с. 74. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Телескул А*. Предисловие. — В кн.: *Лорка Федерико Гарсиа*. Лирика. М., 1965, с. 16. В этой прекрасной статье показана связь стихов Лорки с испанским песенным фольклором. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Лорка Федерико Гарсиа*. Об искусстве, с. 186. [↑](#footnote-ref-173)
173. О «группе лиц» как признаке новой драмы, в отличие от традиционной драматургии, создававшей галерею сценических характеров, обстоятельно говорится в работе П. Громова «Ранняя режиссура Вс. Э. Мейерхольда» — В сб.: У истоков режиссуры. Л., 1976, с. 150 – 151. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Хомяков А. С*. Соч. М., 1911, т. 1, с. 28. [↑](#footnote-ref-175)
175. Об этом факте упоминается, в частности, в статье: *Angel del Rio*. Lorca’s Theatre. — In: Lorca: A Collection of Critical Essays, N. Y., 1962, p. 153. [↑](#footnote-ref-176)
176. В «Письмах об Испании» В. П. Боткин говорит, что андалузские танцы — «единственные танцы в мире, вдохновляющие обожание к красоте человеческого тела», что «никакая женщина в Европе не может возбудить к себе такого энтузиазма, как андалузка. В глазах их нет выражения кротости, как в глазах северных женщин, — в их глазах блестит смелый дух, решительность, сила характера. Того, что мы называем женственностью, сердечностью, — не ищите у них. В кокетстве андалузки проступает что-то тигровое, в их улыбке есть что-то дикое: чувствуешь, что самое прекрасное лицо тотчас может принять выражение свирепое…» (*Боткин В. П*. Письма об Испании. Л., 1976, с. 84, 91). Впечатления русского путешественника, относящиеся к 40‑м годам прошлого столетия, удостоверяют, насколько тесно связаны с традицией народного андалузского искусства и андалузской жизни концепция красоты и образы женщин в трагедиях Гарсиа Лорки. [↑](#footnote-ref-177)
177. *Лорка Федерико Гарсиа*. Об искусстве, с. 230. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Гейне Генрих*. Собр. соч.: В 10‑ти т. М., 1958, т. 8, с. 36. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Манн Томас*. Собр. соч.: В 10‑ти т. М., 1960, т. 9, с. 401. [↑](#footnote-ref-180)
180. Там же, с. 393, 392. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Манн Томас*. Собр. соч., т. 9, с. 400. [↑](#footnote-ref-182)
182. Там же, с. 381. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Зола Эмиль*. Полн. собр. соч. Киев, 1903, т. 15, с. 12, 29, 30, 31, 32. [↑](#footnote-ref-184)
184. См.: История западноевропейского театра. М., 1963, т. 3; М., 1970, т. 5 (главы о французском театре). [↑](#footnote-ref-185)
185. *Лессинг Г. Э*. Гамбургская драматургия. Л.; М., 1935, с. 71. [↑](#footnote-ref-186)
186. *Гуревич Л*. Александринский театр. — Цит. по кн.; *Родина Т*. Блок и русский театр начала XX века. М., 1972, с. 23. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Стендаль*. Собр. соч.: В 15‑ти т. Л., 1936, т. 11, с. 161. [↑](#footnote-ref-188)
188. О стилевой эволюции сценических характеров Ануя см. в кн.: *Pronko Leonard*. The World of Jean Anouilh. Univ. of California Press, 1968. [↑](#footnote-ref-189)
189. Цит. по: Вопросы литературы, 1976, № 8, с. 213. [↑](#footnote-ref-190)